This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

PQ
4097
.J413

STANFORD
LIBRARIES

JEANROY
...LA LIRICA
FRANCESE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

18

Biblioteca Critica della Letteratura Italiana
diretta da FRANCESCO TORRACA

ALFREDO JEANROY

LA LIRICA FRANCESE IN ITALIA

NEL PERIODO DELLE ORIGINI

TRADUZIONE ITALIANA RIVEDUTA DALL'AUTORE
CON NOTE E INTRODUZIONE
DEL PROF. GIORGIO ROSSI

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
1897

BIBLIOTECA CRITICA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA

DA

FRANCESCO TORRACA

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1897

ALFREDO JEANROY

LA LIRICA FRANCESE IN ITALIA

NEL PERIODO DELLE ORIGINI

TRADUZIONE ITALIANA RIVEDUTA DALL' AUTORE

CON NOTE E INTRODUZIONE

DEL PROF. GIORGIO ROSSI

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1897

PQ4097
J413

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Tip. G. Carnesecchi e Figli.

INTRODUZIONE

Lo scritto che presento agli studiosi è tratto dall'opera del dott. Alfredo Jeanroy, professore alla facoltà di lettere di Tolosa, intitolata: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*; *études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits* (Parigi, Hachette, 1889),[1] e ne costituisce il capitolo III della seconda parte (p. 233-273). In questo capitolo l'Autore fa vedere quale sia l'influenza esercitata dalla lirica francese in Italia nel periodo delle origini; e quali siano i rapporti interceduti fra queste due letterature allora giovani ed ora con parecchi secoli di gloriosa esistenza, e capolavori tali che l'una non può invidiar nulla all'altra.

« Dopo la Francia, scrive il Demogeot,[2] l'Italia fu la prima nazione moderna che facesse risplendere sul-

[1] Di quest'opera furono fatte numerose recensioni, alcune delle quali di singolare importanza; prima fra tutte quella di GASTON PARIS nel *Journal des Savants*, an. 1891 p. 674-688; 729-742; an. 1892 p. 155-167; p. 407-429 (pubblicata anche a parte, cfr. rec. di CH. J. in *Revue critique d'histoire et de littér.*, 6 febb. 1893, pp. 101-105) Altre: L. ŠUDRE in *Le Moyen âge*, an. II, n. 11 (nov. 1889) p. 249 sgg.; *Literarisches Centralblatt*, 1890, col. 707; *Zeitsch. f. rom. Phil.* XVII, 311; *Gior. St. della lett. ital.*, XV, 432.

[2] I. DEMOGEOT, *Histoire des littératures étrangères* considerées dans leurs rapports avec le développement de la littérature fran-

l'Europa la luce delle lettere e delle arti: a lei appartiene l'epoca della Rinascenza. Il medio evo non si è manifestato in Francia che con opere letterarie incompiute: l'arte cattolica nel suolo francese non ha potuto giungere a maturità. Era riservato al *paese ove i cedri fioriscono*[1] di dare all'idea cristiana questo fiore che si chiama la bellezza. Tutti i generi di letteratura che avea fatti germogliare in cosí grande abbondanza l'ingegno originale dei Francesi, dovevano passare sotto il cielo piú fortunato d'Italia per fiorire. Vi passa la canzone, questa gentile fantasia dei trovadori e dei troveri, per rivestirsi di un'armonia piú perfetta che non quella dei troveri, per animarsi di un sentimento piú profondo che non quello dei trovadori; il poema epico del quale i francesi avevano creato gli elementi nelle loro canzoni di gesta e nei loro romanzi della Tavola rotonda, passa in Italia per trovarvi la sua forma definitiva, la sua immortalità. Racconti leggendari fiaccamente versificati vi diventeranno la *Divina Commedia*: l'Italia ci rapirà Orlando e Carlomagno, l'Italia canterà la prima crociata che la Francia eroica s'era contentata di fare.[2] Al di là delle Alpi sono vissuti gli aedi del medio evo; al mezzogiorno nasceranno gli Omeri ».

Ma ritorniamo al Jeanroy e al suo bel libro sulle origini della poesia lirica in Francia.

çaise. Littératures méridionales, IIIme éd. Paris, Hachette, 1892, pp. 1-2.

[1] Kennst du das Land wo die Citronen blühn,
In dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn?
GOETHE, *Wilhelm Meister*, l. III.

[2] [Questo ed altri dei giudizi del Demogeot non sono troppo esatti; in generale per altro v'è un gran fondo di vero].

« Egli, scrive il Bedier in un suo studio sulle feste di maggio,[1] con questa triplice operazione: riduzione dei generi ai loro temi elementari; — analisi dei frammenti a noi pervenuti delle piú antiche poesie; — confronto di questi temi e di questi frammenti con copie forestiere; — scopre il piú antico giacimento lirico del suolo francese; e il suo libro rappresenta senza dubbio uno dei piú poderosi e geniali sforzi, che abbiano giammai tentati in materia letteraria i metodi induttivi.».

L'autore stesso poi ci dice in queste poche pagine, tratte dall'introduzione premessa al volume, quale sia stato il suo intendimento nello scrivere tal libro.

« Il primo critico che si sia occupato con qualche profitto della storia della poesia lirica nella Francia del Nord durante il medio evo, il Wackernagel, scriveva piú di quarant'anni fa:[2] *La poesia nazionale dei francesi era animata da una vita cosí intensa, che essi avrebbero potuto collocare la loro poesia lirica allo stesso grado di onore della loro epopea, lasciandola sbocciare liberamente; ma la prima, fin dal suo principio, fu contrariata nel suo sviluppo originale: e mentre la seconda proseguiva regolarmente il suo cammino, la lirica si foggiò su modelli forestieri venuti di Provenza.*

« Qualche anno piú tardi il prof. Paolino Paris nel volume XXIII della *Storia letteraria*,[3] metteva fuor di dubbio questa subordinazione assoluta della

[1] JOSEPH BEDIER, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, in *Revue des deux Mondes*, 1 maggio 1896, p. 147.

[2] *Altfranzösische Lieder und Leiche.* Bâle, 1846, p. 165.

[3] *Histoire littéraire de la France*, vol. XXIII (1856).

maggior parte delle poesie liriche francesi a quelle dei trovadori. Egli del resto non faceva che rafforzare con fatti nuovi la dimostrazione concisa, ma conchiudente del Diez.[1]

« La storia intera dell'antica lirica francese doveva adunque passare in rassegna successivamente le opere originali e quelle che non sono che un riflesso di una letteratura forestiera. Tale di fatto era l'ordine che ci eravamo proposti quando abbiamo concepito il disegno di riprendere e di trattare questo soggetto metodicamente; era nostra intenzione di determinare poi nella seconda parte del lavoro, il tempo esatto cui risale questa influenza del mezzogiorno sul settentrione, le condizioni politiche e sociali che l'hanno favorita, il grado di originalità che ha potuto lasciare agli scrittori francesi, le conseguenze che ha avuto sulla sorte della letteratura francese stessa. Per questo bastava coordinare e precisare risultati già acquisiti: ma non era cosí per l'epoca precedente, la quale non era mai stata l'oggetto di uno studio continuato. Cosí questa prima parte del nostro lavoro, senza dubbio di maggior interesse che non l'altra ed anche piú difficile, man mano nel corso delle nostre ricerche è venuta acquistando piú vaste proporzioni, ed ora la presentiamo sola al pubblico.[2]

« Si è comunemente d'accordo nel chiamare *cortigiana* la poesia dei Provenzali e quella che ne fu imi-

[1] F. Diez, *La poésie des Troubadours*, trad. par le baron F. de Roisin, Paris e Lille, 1845, pp. 241-52.

[2] Abbiamo dato un saggio della seconda parte, limitandoci ai piú antichi imitatori de' Provenzali, in un breve lavoro (*De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sunt*) di carattere esclusivamente letterario e storico, presentato, come questo, alla Facoltà di Lettere di Parigi.

tata: questo termine è eccellente. Difatti fu esclusivamente composta per il divertimento delle corti, sia dai grandi signori, sia dai loro vassalli; in un' atmosfera cortigiana sbocciò, ed ivi avvizzí ben presto, perché non aveva fissato le sue radici nel fondo stesso del paese.

« Al contrario era naturale di chiamar *popolare* la poesia che aveva preceduto quella, e cosí generalmente si è fatto. A prima vista la proprietà di questo termine può parere dubbia: col nome di poesia popolare ora si indicano volentieri opere spontanee che in certi momenti storici, *favorevoli,* come è stato detto con termini piú pomposi che precisi,[1] *alla produzione poetica incosciente e impersonale escono dalle viscere stesse del popolo*, e sono l' espressione grandiosa dei sentimenti piú vivi e profondi. Questa concezione in certo modo mistica e superstiziosa della poesia popolare ha il doppio inconveniente di prestarsi alle ciarle rettoriche e di impedire le ricerche serie: sembra di fatto che quando di un genere si è detto che ha la sua origine nella poesia popolare, si sia giunti a un termine irreducibile e che non ci resti piú che inchinarci all'opera misteriosa della natura. In questo senso sarebbe evidentemente molto inesatto il far rientrare le piú antiche poesie liriche francesi nella poesia popolare. Se invece per poesia popolare intendiamo semplicemente produzioni composte, senza alcun dubbio, da poeti determinati, forniti di una certa cultura, facenti opera riflessa e letteraria, ma che sono restati in una unione abbastanza stretta col popolo per riprodurre fedelmente il suo pensiero e far battere il suo cuore, se intendiamo insomma poesie composte non *dal* popolo, ma *per il* popolo tutto intero, crediamo che questo ter-

[1] Bartoli, *St. della lett. ital.*, Firenze, Sansoni, 1879, II, 149.

mine comodo sia qui sufficientemente esatto, e che possa essere mantenuto. Di fatti, sino alla fine del XII secolo, tutti i generi poetici coltivati nella Francia settentrionale erano indirizzati a tutta quanta la società senza distinzione di classi: fino a quel tempo, vite di santi, narrazioni epiche e galanti, se erano applaudite sui campi delle fiere e sulle pubbliche piazze dai borghesi e dai contadini, erano ugualmente portate nelle sale dei castelli, ove trovavano un uditorio, che non aveva una cultura dello spirito molto piú delicata del resto del pubblico. Soltanto quando si formò quella società cortigiana alla quale abbiamo accennato, il pubblico francese si divise in due parti fra le quali si scavò una fossa, che andò sempre allargandosi.

« Questa poesia, che continueremo dunque a chiamare popolare, per distinguerla dalla sua sorella secondogenita, la cortigiana, è andata interamente perduta? O al contrario ha continuato a vivere parallelamente a questa, andando piú o meno soggetta alla sua influenza? Ha essa lasciato tracce nei testi? Fin qui è stato generalmente adottata quest'ultima ipotesi, anzi è stata data alla poesia popolare una parte molto larga.

« La poesia imitata dai trovadori essendo, come è noto, essenzialmente soggettiva, esprimendo invariabilmente i sentimenti, sinceri o no, dell'autore, si sono considerati come appartenenti alla poesia popolare tutti i generi nei quali lo scrittore invece di esprimere i suoi sentimenti, rappresenta caratteri, racconta avventure, anima i suoi personaggi; poco importa del resto che apparisca egli stesso nella sua opera; che si finga autore o testimonio della scena da lui descritta: basta che l'opera sia oggettiva. Tali sono le *romanze*, che propriamente sono frammenti epici, le pa-

storelle, le albe, che raccontano avventure galanti, le canzoni drammatiche e certi *refrains*, che mettono in scena diversi personaggi tradizionali.

« In questi generi appunto si è voluta trovare la poesia popolare che si cercava. Il Diez e il Wackernagel, in due opere scritte nello stesso anno,[1] esprimono a questo proposito idee molto somiglianti: ai loro occhi se la *pastorella* è andata soggetta alcun poco all'influenza della poesia cortigiana,[2] le romanze e i *refrains* sono interamente popolari.[3] *Da una parte*, scrive il Diez, *cercavano di entrare nella sfera del canto popolare per mezzo delle romanze, delle pastorelle, delle canzoni a danza e di primavera, d'altra parte le raccolte ci hanno conservato qualche poesia veramente popolare*;[4] *da ultimo alcuni poeti narrativi*[5] *hanno inserito nelle loro opere strofe e principii di canzoni che toglievano dal popolo.... È anche stato conservato un piccolo tesoro di romanze..., le quali se per alcuni tratti tradiscono un'influenza dotta, come il legamento di piú strofe con la stessa rima, in fondo non sono per questo strette meno in immediata parentela coi canti popolari, che anzi in parte sono uscite propriamente dal popolo.* Recentemente l'Aubertin ha riprese queste idee e le ha espresse in una maniera anche piú assoluta; secondo lui la poesia francese del XII secolo, rappresentata dalle romanze e dalle pasto-

[1] DIEZ, *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846; WACKERNAGEL, *Op. cit.* Bâle, 1846.

[2] DIEZ, *Op. cit.*, p. 117; WACKERNAGEL, *Op. cit.*, p. 183.

[3] DIEZ, *loc. cit.*; WACKERNAGEL, *Op. cit.*, p. 176, 182.

[4] Questo caso è rarissimo; in tutti i canzonieri, tanto provenzali quanto francesi, non v'è forse che una sola poesia veramente popolare, la celebre ballata: *A l'entrada del tems clar.*

[5] Avrebbe dovuto aggiungere: *e autori di canzoni.*

relle, *è originale, spontanea, del tutto indipendente e differente dal lirismo dei trovadori.* [1]

« Controlleremo prima queste affermazioni e mostreremo che sono molto azzardate; noi crediamo che questi diversi generi (pastorella, alba, canzone drammatica, ecc.), quali almeno ci sono mostrati costituiti dai testi, portino già molto profondamente segnata l'impronta dello spirito cortigiano e cavalleresco; sono nati nelle corti e per conseguenza piú facilmente nel mezzogiorno che nel settentrione. Ma sono passati dal mezzogiorno al settentrione in un tempo in cui l'imitazione non era ancora servile, e perciò hanno preso nelle due regioni indirizzi diversi e riflettono fedelmente lo spirito dei due popoli che li hanno coltivati. Sono scomparsi prima nel mezzogiorno, dove non ne troviamo che pochissime tracce, perché la poesia metafisica e soggettiva, specialmente nelle raccolte, non ha lasciato loro che pochissimo posto e le ha per cosí dire soffocate; ma ciò non ostante in un certo tempo sono state coltivate, e son lontane dal costituire la parte originale e caratteristica della lirica francese.

« Affrettiamoci ad aggiungere che, se questi generi, quali ci sono dati dai testi, ci sembrano già appartenere alla poesia artistica, essi possono, anzi debbono essere fondati su antichi temi popolari: si tratterà adunque di risalire il corso della loro storia, e di seguirla fino a quei temi elementari, che sono la loro prima origine.

« E non è forse impossibile il rintracciare questi temi elementari: noi almeno cerchiamo di fare tal cosa volgendoci a due fonti: 1° i ritornelli, 2° le imitazioni forestiere.

[1] *Hist. de la litt. franç. au m. âge*, Nouv. éd. Paris, Belin, 1894, vol. I, p. 453.

« Infatti se molti ritornelli sono assai moderni e lontani quanto è possibile dal genere popolare, alcuni altri invece per il loro soggetto, la loro intonazione, i personaggi che mettono in scena, tradiscono la loro antichità; ma non sono che frammenti, spesso insufficenti e oscuri, che bisogna compiere.

« D'altra parte è noto che l'antica poesia lirica francese ha ben presto passate le frontiere, ed è stata accolta con entusiasmo specialmente in Italia, in Germania, in Portogallo; è noto anche che gli imitatori, se anche non hanno la stessa finezza di gusto di coloro dai quali imitano, non hanno tuttavia le stesse pretensioni, gli stessi disdegni per generi dei quali l'unico torto si è di essere condannati dalla moda. Ancora: questa imitazione è cominciata assai per tempo e assai per tempo i suoi prodotti sono stati apprezzati: in altri paesi sono state tenute in pregio opere ispirate dalle francesi; e per conseguenza erano raccolte prima che in Francia se ne giudicassero degni gli originali. Dobbiamo quindi trovare presso le nazioni vicine generi che non esistono piú presso i francesi, o che hanno lasciato tracce impercettibili. Specialmente poi se incontriamo nelle tre letterature, che hanno imitato la poesia lirica francese, gli stessi soggetti, gli stessi personaggi, le stesse espressioni, dobbiamo necessariamente conchiudere che siamo in presenza di copie di uno stesso modello, e potremo ricostruire con un ben legittimo processo d'induzione, certi generi che i testi francesi non ci facevano conoscere.

« Questa dimostrazione diverrà a nostro avviso inattaccabile se proveremo: 1° che questi generi esistevano da molto tempo nella poesia popolare francese (e di fatto molti generi anche antichi non ne sono che una trasformazione cortigiana); 2° che vi hanno continuato

a vivere (poiché se ne possono seguire le tracce dal XV secolo ai nostri giorni).

« Avremmo potuto limitare a questo le nostre ricerche, perché avremmo mostrato, il che era appunto quanto ci proponevamo, su quali temi era fondata la poesia lirica del settentrione della Francia prima dell'imitazione meridionale. E forse avremmo dovuto fare tal cosa: ché ci avremmo guadagnato in chiarezza; ma non possiamo ignorare, che le nostre idee sono interamente contrarie a quelle generalmente accettate, le quali perciò dobbiamo discutere. Preveniamo adunque le obbiezioni, che certamente ci sarebbero state mosse, e che sono implicitamente contenute nelle teorie cui alludiamo, e alla loro discussione consacriamo gli ultimi capitoli di questo lavoro. Ecco in che cosa consistono.

« Come nella poesia lirica francese, cosí in tutte quelle che l'hanno imitata si trovano due sezioni ben distinte: l'una che comprende i componimenti soggettivi e metafisici, l'altra i componimenti narrativi o drammatici.[1] I diversi critici forestieri che rispettivamente si sono occupati della storia della loro poesia, il Bartoli, il D'Ancona, lo Scherer, il Richard, il Meyer, il Braga, fra gli altri, sostengono unanimemente l'opinione che gli ultimi costituiscono il fondo originale

[1] [« Incominciamo l'indagine nostra da una distinzione che oltre ad essere, a parer mio, legittima, è anche imposta dalle ricerche dei dotti; dividiamo cioè la gran mole di tutta la poesia lirica del medio evo a noi pervenuta in due grandi sezioni, di cui una comprende la lirica *soggettiva*, l'altra la *oggettiva*; in quella l'autore canta gli affetti o i sensi dell'animo proprio; in questa esprime sentimenti, o narra avventure, o dipinge caratteri di personaggi a lui noti od ignoti; nel primo caso abbiamo la canzone d'amore, che fu anche chiamata cortigiana o metafisica, la can-

della loro poesia. Questa parte essendo uguale, o almeno analoga, nei tre paesi, quei critici non potrebbero avere se non ugualmente ragione: cercheremo invece di dimostrare che hanno ugualmente torto; e che là dove essi vedono un'emanazione spontanea dell'ingegno nazionale, bisogna vedere l'imitazione di tutta una poesia francese ora perduta.

« Ci troviamo cosí di fronte a una questione che non pretendiamo risolvere; ben contenti se avremo potuto riunire qualche fatto che ne renda la soluzione meno lontana. Dovremo quindi determinare l'origine dei temi poetici. Noi dimostriamo sí che questi temi non sono esclusivamente italiani, tedeschi, portoghesi; ma proviamo con ciò che sono esclusivamente francesi? No: ed evidentemente sarebbe un pretendere troppo. Vogliamo stabilire solo un punto, e cioè che le poesie straniere considerate come autoctone, debbono cosí come ci sono conservate qualcuno dei loro tratti all'imitazione francese, dalla quale non sfuggono, come è stato ripetuto, interamente. Ma è egli certo che il soggetto stesso sia stato importato di Francia, che alla Francia appartenga il tema come appartiene la forma che ha rivestito? No: anzi è piú che probabile che se la poesia francese ha incontrato al di fuori un cosí grande successo, si deve al fatto che ha trovato dei soggetti

zone politica e satirica; nel secondo il canto che fu detto anche drammatico e narrativo, di cui forniscono esempio le *romanze*, le *pastorelle*, le *albe*. Diversi nell'indole loro, questi due generi dovranno avere, almeno in parte, anche diversa l'origine, e i critici infatti considerarono il primo come dovuto alla ispirazione personale del poeta; il secondo come proveniente dal canto del popolo; ma dell'una e dell'altra questione è dovere il trattare un po' ampiamente ». GORRA, *Delle origini della poesia lirica nel medio evo*, Torino, 1895, p. 9].

analoghi a quelli da lei trattati, e che il terreno era preparato per riceverla dalla comunanza di certe tradizioni poetiche. Ben lungi dall' affermare che questi temi sieno esclusivamente francesi, non osiamo nemmeno sostenere che siano esclusivamente romanzi. Di fatti, per rovesciare una teoria di tal genere basterebbe rinvenire nella poesia popolare delle nazioni slave, ad esempio, o dei Chinesi, o anche delle tribú barbare dell'Africa, temi che presentino certe simiglianze coi nostri, e siamo certi che non abbisognerebbero lunghe ricerche per ritrovarli. In vero alcuni di questi temi sono cosí semplici, che hanno potuto spontaneamente fiorire su piú punti ad un tempo: altri possono appartenere a quel fondo di tradizioni comune forse a tutti gli uomini, e che fornirà ancora a lungo un'ampia materia alle ricerche e alle discussioni. Vogliamo dunque guardarci da questa precipitazione di giudizio che abbiamo rimproverata agli altri; e non abbiamo alcuna difficoltà a confessare che lasceremo senza soluzione un problema a nostro avviso troppo complesso per riceverne una nello stato nel quale sono ora le nostre cognizioni ».

Il professore Gaston Paris parla di quest'opera del Jeanroy, come ho già avvertito, in quattro articoli inseriti nel *Journal des Savants*; ne combatte o modifica alcune conchiusioni, ma ne fa anche larghi e meritati elogi: « Nessuno dei critici, egli dice (1891, p. 674) che si sono occupati della storia della poesia lirica presso i diversi popoli del medio evo aveva intravveduto e nemmeno supposto questo problema. Era in generale stato avvertito che la poesia lirica del Settentrione, era, in un determinato momento, andata soggetta all' influenza di quella del Mezzogiorno e che aveva dovuto esistere una poesia lirica spontanea e

popolare, anteriore a questa influenza, in francese; si era anche creduto riconoscerla, piú o meno intatta, in un certo numero di generi lirici dei quali abbiamo saggi; ma a nessuno era venuto l'idea di studiare da vicino questi generi stessi per controllare questa ipotesi, e di ricercare, con lo studio della poesia popolare in generale e il confronto delle altre letterature medioevali, quale aveva potuto essere il carattere della poesia lirica francese piú antica ».

Fiere sono state le opposizioni che la teoria del Jeanroy ha incontrate, specialmente in Italia: la combatterono fra gli altri il Cesareo in un suo libro su *La poesia siciliana sotto gli Svevi*[1] e il Gorra in una prolusione a un corso libero di letterature neo-latine, letta nella R. Università di Torino l'11 novembre 1894.[2] Io non entrerò certo a discutere gli argomenti portati innanzi dai due dotti professori; altri, di me piú autorevole, l'ha già fatto, e ormai non v'è dotto d'Italia e di fuori, il quale si sia applicato a tale ordine di studi, che non abbia pronunciato il suo giudizio sull'argomento.[3] Piú modesta è la parte che prendo per me:

[1] Catania, Giannotta, 1894; cfr. rec. di C. DE LOLLIS, in *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXVII p. 112-131, di A. JEANROY, in *Romania*, XXIV, 465-472; di L. BIADENE in *Rass. bibl. d. lett. it.*, an. II, n.° 10, pp. 273-8; di T. CASINI in *Bullettino della soc. dant. ital.* II, 38-41. Il libro del Cesareo ha offerto occasione a parecchi articoli del Torraca nella *Nuova Antologia.*

[2] *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Torino, S. Lattes, 1895 (cfr. rec. di A. JEANROY, in *Romania*; di FR. FLAMINI in *Rass. bibl. lett. it.*, an. III, n.° 7-8, p. 197-99).

[3] Cfr. in proposito LEANDRO BIADENE, *Varietà letterarie e linguistiche*, Padova, Gallina, 1896 (*La scuola poetica siciliana*, al quale scritto è aggiunta « una compiuta bibliografia di ciò che, da due anni a questa parte, dopo il libro del Cesareo, s'è scritto sull'argomento »; cfr. *Rassegna bibl. della lett. ital.* an. V, n. 1, p. 34). V. anche L. NATOLI, *Di alcune recenti pubblicazioni sulla*

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recusent,
Quid valeant umeri;[1]

mi limito a riferire le conchiusioni del Cesareo e del Gorra, e finirò questa mia introduzione con alcune note bibliografiche intorno al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, che costituisce la parte centrale e forse piú importante del lavoro, il quale, per la gentilezza del prof. Francesco Torraca che ne ha resa possibile la stampa, e del prof. Alfredo Jeanroy che ne ha permessa la traduzione per la quale ha fatte apposite aggiunte, presento ora in italiano agli studiosi.

Il Cesareo[2] avverte anzi tutto che « quattro sono i tipi di poesia popolaresca, che ricorrono, oltre il contrasto, nella produzione della scuola siciliana: 1.° la canzone di commiato; dove il drudo, distaccandosi dalla sua donna, dà e riceve le piú tenere assicurazioni d'amore; 2.° la canzone della donna innamorata; dove la donna sfoga la sua passione per un uomo, a cui non avea o non le avea corrisposto; 3.° la canzone della mal maritata, dove la donna si lagna col suo amico de' patimenti che le impone il marito; 4.° la canzone della donna abbandonata: dove ella si querela col destino che ha separato gli amanti »; e seguita[3] notando che due questioni capitali ci si parano dinanzi: « 1.° Esistevan codesti temi nella poesia popolare italiana; o furono importati fra noi dal vento della letteratura d'oltr'Alpe? 2.° Se veramente esistevano, onde nacquero

scuola poetica siciliana del sec. XIII, Palermo, 1896 (cfr. *Rass. bibl. d. lett. it.* an. IV, n. 11, pp. 302-303).

[1] Orazio, *Ars poetica,* vv. 37-39.

[2] *Op. cit.* p. 335.

[3] *Op. cit.* p. 351.

e come si svilupparono? ». Alla prima delle due questioni risponde che i temi ricordati sopra esistevano di fatto nella poesia popolare italiana; per quanto poi riguarda la seconda questione osserva[1] che la risposta non è facile, ma che si può ritenere che « il grande continente romanzo.... dové possedere un patrimonio comune di motivi, di temi insomma di poesia popolare....; ciascuna gente s'appigliò a quella parte, che meglio s'adattava a' suoi bisogni e a' suoi gusti, lasciando il resto ad un'altra: e quale predilesse la poesia epica narrativa quale la lirica e descrittiva: e tutte svolsero, accrebbero, variarono e mescolarono i temi preferiti; non tanto per altro, che qualche traccia dell'antico patrimonio comune non si riveli a un occhio esperto e paziente, un po' da per tutto ».

Il Gorra comincia col distinguere tutta la poesia lirica del medio evo a noi pervenuta in due grandi sezioni: la lirica *soggettiva* e la *oggettiva*: « in quella l'autore canta gli affetti o i sensi dell'animo proprio; in questa esprime sentimenti, o narra avventure, o dipinge caratteri di personaggi a lui noti od ignoti; nel primo caso abbiamo la canzone d'amore, che fu anche chiamata cortigiana o metafisica, la canzone politica e satirica; nel secondo il canto che fu detto anche drammatico o narrativo, di cui forniscono esempio le *romanze*, le *pastorelle*, le *albe* ».[2] Per quanto poi riguarda la lirica oggettiva dobbiamo, secondo il Gorra,[3] notare due fatti cioè « che essa non è per lungo tempo mai scritta, né da alcuno raccolta, finché giunge l'età che alcuno può anche ad essa ricorrere per trasfon-

[1] *Op. cit.* p. 412.
[2] *Op. cit.* p. 9.
[3] *Op. cit.* p. 15-16.

derla nei propri canti destinati ad esser recitati ad un pubblico »; in secondo luogo che « tale poesia può nascere in ogni tempo e in ogni luogo, presso ogni popolo, sotto qualunque plaga di cielo. Temi cosí semplici, versi, frasi che sono la spontanea manifestazione del piú forte e del piú comune degli affetti devono poter sorgere spontaneamente dovunque, se singolari vicende di tempi, e speciale natura di popoli non l'impediscono. Nessuno vorrà quindi negare la *poligenesi* dei temi e dei *motivi* lirici, né rifiutare alla Germania, alla Francia, all'Italia, alla Spagna e al Portogallo quello che vediamo, per indagini molte, esser dote dei popoli slavi ed asiatici; delle razze nere de' Polinesii e de' Malesi, dei Galla, dei Peruviani e di molte altre tribú selvagge. Ma dalla poligenesi una nuova conseguenza proviene: come sia impossibile cosa il riconoscere e stabilire dove e quando un tema lirico possa primamente spuntare ».

Quanto al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo è nota tutta la questione agitatasi intorno a questo componimento e al suo autore: né io starò ora a ripetere il già detto. Dopo il *claudite iam rivos pueri* pronunciato da Alessandro D'Ancona nel 1872, ben 24 lavori poté il dotto professore di Pisa enumerare dal 1872 al 1882 sulla eterna questione ciullina, né i rivi si chiusero ancora: dal 1882 al 1896 altri si occuparono dell'argomento e forse passerà molto tempo prima che possiamo scrivere la parola *fine* in fondo a questo capitolo di storia della letteratura italiana.

1882. Adolfo Bartoli, *Crestomazia della poesia italiana del periodo delle origini.* Torino, Loescher, 1882.

1882. Francesco D'Ovidio, *D'un famoso verso del cosí detto Ciullo d'Alcamo,* in *N. Antol.*, an. XVII, 1882, fasc. V, 1.° marzo. Cfr. *Giorn. st.*, I, 169.

1882. SEVERINO FERRARI, *Alcuni punti controversi nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo,* (nel periodico *La Domenica letteraria,* an. I, n.° 48, 31 dic. 1882). Cfr. *Giorn. st.,* I, 165.

1882. RODOLFO RENIER, *Una versione popolare calabrese del Contrasto di Cielo dal Camo* in *Preludio,* an. VI, 1882, n.° 14. Cfr. *Giorn. Stor.,* I, 172 e PITRÉ, *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari,* vol. I, fasc. IV, p. 616.

1884. CARLO CIPOLLA, *Una quistione paleografica,* in *Giorn. stor. d. lett. ital.,* vol. IV, p. 389-397.

1884. VINCENZO DI GIOVANNI, *Ciulo d'Alcamo, la defensa, gli agostari e il giuramento del Contrasto anteriori alle costituzioni del Regno del 1231,* in *Propugnatore,* XVII, 1884, par. II, p. 60-126 (Cfr. T. CASINI in *Rivista critica lett. it.,* I, n.° 5, p. 144 segg.).

1884. ADOLFO MUSSAFIA, *Ein Altneapolitanisches Regimen Sanitatis,* p. 49 sgg. (Estratto dai *Rendiconti dell'Accademia,* vol. 106, Vienna, 1884). Tratta del metro del *Contrasto.*

1884. LUIGI NATOLI, *Il Contrasto di Cielo dal Camo.* Noterelle critiche. Palermo. Giannone e Lamantia, 1884. (Estratto dal *Momento* di Palermo, Ser. II, an. II, n.i 7-8). Rec. in *Giorn. stor. della lett. ital.,* 1884, pp. 271-272.

1884. G. SALVO COZZO, *Ciullo d'Alcamo o Cielo dal Camo,* (opusc. di pp. 13 senza note tipograf.). Cfr. rec. in *Riv. crit. lett. ital.*. I, 146.

1885. VINCENZO DI GIOVANNI, *La Defensa e il diritto nuovo nelle costituzioni del Regno del 1231,* in *Propugnatore,* XVIII, 1885, par. I, pp. 218-257.

1885. VINCENZO DI GIOVANNI, *Alcuni luoghi del Contrasto di Ciulo d'Alcamo ridotti a miglior lezione e nuovamente interpretati* in *Propugnatore,* an. XVIII, 1885, par. II, pp. 40-67. (Cfr. *Giorn. stor.,* VI, 452).

1885. F. M. MIRABELLA, *A proposito di una notizia della condanna di un Ciullo d'Alcamo,* in *Propugnatore,* XVIII, 1885, par. II, pp. 447-449.

1885. G. SALVO COZZO nel giornale domenicale *L'Arco,* n° 21.

1886. C. DESIMONI, *Il massa mutino del Contrasto di Cielo* nel *Giornale ligustico,* an. XIII, 1886, fasc. 1-2. Cfr. *Giorn. Stor.,* VIII, 328.

1886. SEVERINO FERRARI, in *Rivista critica della lett. ital.,* an. III, 1886, n.° 1.

1886. F. M. MIRABELLA, *Sul verso che precede la prima strofa*

del Contrasto di Cielo d'Alcamo ne' notamenti di A. Colocci, in *Propugnatore*, an. XIX, 1886, par. I, pp. 122-132.

1886. G. Salvo-Cozzo, *La defensa, l'imperatore e gli agostari nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, in *Propugnatore*, an. XIX, 1886, par. I, pp. 432-443.

1887. C. Desimoni, *L'agostaro nel Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, nel *Giornale Ligustico*, XIV, 11-12.

1887. Adolfo Gaspary, *Storia della letteratura italiana* trad. da N. Zingarelli, Torino, Loescher, 1887, vol. I, pp. 64-66, 422-423. (Il primo volume dell'ediz. tedesca *Geschichte der Italienischen Literatur* fu pubblicata a Berlino dall'Oppenheim nel 1884).

1889. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, Hachette, 1889, pp. 247-270.

1889. Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, S. Lapi, 1889.

1890. V. Crescini, *Ancora sulla voce* massamutino *del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, nel *Giornale Ligustico*, XVII, 9-10.

1890. G. Frosina-Cannella, *Sopra un recente giudizio del prof. A. D'Ancona intorno ad una lettura su Ciullo d'Alcamo* nel *Buonarroti*, III, 8.

1892. F. M. Mirabella, *Cielo d'Alcamo, ossia la questione del nome dell'autore del Contrasto « Rosa fresca aulentissima »* Alcamo, Spica, 1892. Cfr. *Giorn. Stor.*, XIX, 472.

1894. G. A. Cesareo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania, Giannotta, 1894, pp. 304-334.

1894. V. Di Giovanni, *Il nome di Ciulo d'Alcamo* (Estratto dalla *Rassegna Nazionale*, vol. 77, Firenze, 16 giugno 1894).

1894. Flaminio Pellegrini, *Codici smarriti*, Comunicazione in *Rass. bibl. d. lett. it.* an. II, n. 1, pp. 16-17.

1894. Luigi Siciliano Villanueva, *Studî intorno alla Defensa*. Palermo, 1894.

1896. L. Natoli, *Di alcune recenti pubblicazioni sulla scuola poetica siciliana*, in *Arch. stor. sicil.* XX, 3-4.

1896. F. Schupfer, *La defensa e l'asino d'Apuleio*, in *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, XXI, 3.

I

Nella poesia lirica italiana del XIII secolo si può distinguere facilmente ciò che è originale da ciò che è imitato, poiché di originale non vi è, a nostro avviso, quasi nulla: un solo componimento, il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, presenta qualche difficoltà o può sollevar dubbi. Tuttavia, se lo studio della lirica italiana non può condurre a notevoli scoperte per ciò che riguarda la fase piú antica, oggi scomparsa, della francese, vi sono alcune poesie drammatiche o oggettive (poiché qui, è sottinteso, si parla soltanto di queste e non della lirica soggettiva e metafisica), vi sono alcune poesie, dico, le quali presentano dati che possono essere raccolti con utilità dallo studioso.

Ecco l'elenco delle poesie cui alludiamo, con l'indicazione delle raccolte nelle quali si trovano a stampa:

I. MONOLOGHI.

1. ODO DELLE COLONNE: *Oi lassa innamorata* (Canzone di donna abbandonata). VALERIANI, *Poeti del primo secolo,* Firenze, 1816, I, 199; NANNUCCI, *Manuale,* 1ª ed. (1837), II, 242; 2ª ed. (1856), I, 86; CARDUCCI, *Cantilene e Ballate,* Pisa, 1871, p. 7; D'ANCONA e COMPARETTI, *Antiche rime volgari,* Bologna, 1875, I, 69; [I. ULRICH, *Altital. Lesebuch,* Halle, 1886, p. 45; MONACI, *Crestomazia,* Città di Castello, 1889, p. 75; TORRACA, *Man. d. Lett. it.,* Firenze, 1894, I³, p. 38-39].

2. ANONIMO: *S' io son di mio* (Canzone di mal maritata). D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* III, 390.

3. RINALDO D'AQUINO: *Giammai non mi conforto* (Canzone di donna abbandonata). TRUCCHI, *Poesie ital. ined.*, Prato, 1846, I, 31; NANNUCCI, *op. cit.* 2ª ed., I, 525; CARDUCCI, *op. cit.*, p. 18; [I. ULRICH, *op. cit.* 45; MONACI, *op. cit.*, p. 82; TORRACA, *op. cit.*, I³, p. 38; D'ANCONA-BACCI, *Man. lett. it.*, Firenze, 1895, I, 46-48].

II. MONOLOGHI CUI PRECEDE O È MISTA UNA PARTE NARRATIVA.

4. FEDERICO II (?). (Anonimo Vat. 3793): *Di dol mi convien cantare* (Canzone di mal maritata). VALERIANI, *op. cit.* I, 55; CARDUCCI, *op. cit.* p. 3; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 154.

5. GIACOMINO PUGLIESE: *Isplendiente stella d'albore* (Canzone d'addio). VALERIANI, *op. cit.* I, 245; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 400; [MONACI, *op. cit.* p. 90].

6. GIACOMINO PUGLIESE: *La dolcie ciera piagiente* (Canzone d'addio). VALERIANI, *op. cit.* I, 247; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 396.

7. ANONIMO: *Membrando l'amoroso dispartire* (Canzone d'addio), D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 424.

III. DIALOGHI, O MEGLIO MONOLOGHI SEGUITI DA UNA RISPOSTA.

8. RUGGIERI PUGLIESE: *L'altro ier fui 'n parlamento* (Canzone di mal maritata e risposta; str. 3 + 2). TRUCCHI, *op. cit.* I, 50; CARDUCCI, *op. cit.* p. 1; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 444; [MONACI, *op. cit.* p. 97].

9. FEDERICO II: *Dolce mio drudo, e vatténe* (Scena d'addio; str. 2 + 3). D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 142 [MONACI, *op. cit.* p. 72; TORRACA, *op. cit.*, I, 24].

10. COMPAGNETTO DA PRATO: *Per lo marito c' ò rio* (Canzone di mal maritata e risposta; str. 4 + 1 + 1). *Propugnatore*, III, 98; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 478; [ULRICH, *op. cit.*, 85; MONACI, *op. cit.* p. 95].

11. COMPAGNETTO DA PRATO: *L'Amor fa una donna amare* (Canzone d'amore e risposta; str. 3 + 2). *Propugnatore*, III, 110; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.*, I, 481; ULRICH, *op. cit.* 86].

IV. DIALOGHI DISTRIBUITI STROFA PER STROFA.

12. CIACCO DELL'ANGUILLAIA: *Mentr' io mi cavalcava* (Dialogo fra una madre e la figlia sul matrimonio). TRUCCHI, *op. cit.* p. 10; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* III, 194; ULRICH, *op. cit.* 84.

13. MAZZEO DI RICCO: *Lo core innamorato* (Dialogo amoroso). VALERIANI, *op. cit.* I, 323; NANNUCCI, *op. cit.*, 1ª ed., I, 174; 2ª ed., I, 126.

14. GIACOMINO PUGLIESE: *Donna di voi mi lamento* (Rimproveri scambiatisi fra amanti). VALERIANI, *op. cit.* I, 240; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 392; [TORRACA, *op. cit.* I³, p. 36-37].

15. SALADINO DA PAVIA: *Messer, lo nostro amore* (Argomento simile al precedente). NANNUCCI, *op. cit.* 1ª ed. II, 249; 2ª ed. I, 134.

16. CIACCO DELL'ANGUILLAIA: *O gemma leziosa* (Contrasto). TRUCCHI, *op. cit.* I, 69; NANNUCCI, *op. cit.* 2ª ed. I, 191; CARDUCCI, *op. cit.* p. 12. [TORRACA, *op. cit.*, I³, p. 39-40; D'ANCONA-BACCI, *op. cit.* I, 50-51].

17. CIELO D'ALCAMO: *Rosa fresca aulentissima* (Contrasto). VALERIANI, *op. cit.* I, 1; NANNUCCI, *op. cit.* 1ª ed. I, 11; 2ª ed. I, 1; *Propugnatore* IV, 104-181; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.* I, 165-377; D'ANCONA, *Studi sulla lett. it.*, Ancona, 1884, p. 241-458 [2ª ed. Treves, 1891, p. 241-458; ULRICE, *op. cit.* 46; MONACI, *op. cit.*. p. 106. Il MONACI stesso nell'*Archivio paleografico italiano*, fasc. I, Roma, 1882) ha riprodotto in eliotipia tutto il *Contrasto* (tav. 8-10), altre pagine relative a tale componimento (tav. 11-14)].

18. MESSER OSMANO (o secondo Dante: *De Vulg. Elog.* I, 11, CASTRA DI FIRENZE): *Una formana* o *ferina*: *Propugnatore* III, 90; D'ANCONA e COMPARETTI, *op. cit.*, I, 484.

Che tali componimenti siano imitati molto da vicino da altri francesi analoghi è cosa che ci pare certa: basterà un breve esame della questione per restarne convinti.[1] Lasciamo la pastorella, della quale la piú antica scuola lirica italiana, la scuola sicula, non ci offre alcuna imitazione, e soltanto piú tardi, nel settentrione, ne abbiamo un primo esempio in una graziosissima ballata di Guido Cavalcanti,[2] che ha conservato fedel-

[1] [Per la chiarezza dell'esposizione crediamo dovere aggiungere alcuni passi tratti da altri luoghi dell'opera del Jeanroy; e col consenso dell'Autore li intercaliamo senz'altro nel testo. *N. d. T.*].

[2] *In un boschetto*, CARDUCCI, *Cantilene* ecc., p. 80.

mente il tema tradizionale, ma lo ha svolto con maggiore eleganza e discrezione,[1] e ricordiamo invece che questo genere si svolge da un altro piú antico, dal dialogo cioè fra un innamorato che chiede amore e una donna che lo rifiuta. Vi sono redazioni di questo tema dovunque è penetrata la poesia lirica francese, e forse anche altrove, perché esso è cosí semplice, che è potuto nascere spontaneamente in piú punti: non v'è nulla di piú naturale a un poeta, per quanto poco dotato di senso drammatico, del variare un canto d'amore e animarlo, facendo parlare colei alla quale è indirizzato; nulla di piú facile del prolungare la scena rappresentandoci la resistenza della bella ritrosa, e del compiere in fine questo piccolo dramma mostrando tale resistenza vinta dall'ostinazione dell'amante. L'opera piú antica di questo genere conosciuta nelle letterature romanze è il famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, dove, come nelle pastorelle francesi, si tratta di una giovane (e non di una maritata) pregata d'amore da un galante, che essa prima respinge con la piú grande energia: energia fittizia per altro, perché ben presto la bella muta d'avviso; l'innamorato a ciascuna delle obbiezioni di lei trova una risposta cosí convincente, le sue preghiere sono cosí calde e insistenti che la donna finisce per cedere. Siam di fronte a una specie di gara condotta dalla donna in lungo per un raffinamento di civetteria, gara della quale ella stessa è

[1] La pastorella fu coltivata molto in Italia nel sec. XIV, e anche nel XV e nel XVI; ma quelle poesie sono nella massima parte ben diverse dalle pastorelle francesi del sec. XIII; sono andate troppo soggette ad influenze di varia natura, vi spazia troppo l'immaginazione dei loro autori, perchè sia utile insistere qui su tale argomento.

premio al desiderato vincitore. Lo scioglimento è indicato molto chiaramente. Il componimento non ha nulla di narrativo, è un dialogo distribuito strofa per strofa: e se si vorrà rileggere avendo presente alla memoria la piú antica pastorella provenzale,[1] quella di

[1] Ci sia lecito riportarla per intero traendola dal BARTSCH, *Chréstomathie provençale*, IV éd., Elberfeld, 1880, p. 51-54 (ma leggendo altrimenti i v. 56 e 98).

L' autrier jost' una sebissa
trobei pastora mestissa,
de joi e de sen massissa,
e fon filha de villana,
cap' e gonel' e pelissa
vest e camiza treslissa,
sotlars e caussas de lana.
Ves leis vinc per la planissa:
toza, fi m' eu, res faitissa,
dol ai gran del ven queus fissa.
« Senher », so dis la vilana,
« merce Deu e ma noirissa,
pauc m' o pretz sil vens m' erissa,
qu' alegreta sui e sana ».
Toza, fi m' eu, cauza pia,
destoutz me sui de la via,
per far a vos companhia;
quar aitals toza vilana
no pot ses parelh paria
pastorgar tanta bestia
en aital loc tan soldana.
« Don' », fez ela, « qui quem sia,
ben conosc sen o folia;
la vostra parelharia,
senher », so dis la vilana,
« lai on se tanh si s' estia,
que tals la cuj' en bailia
tener, non a mas l' ufana ».
Toza de gentil afaire,
cavaliers fon vostre paire
queus engenret en la maire,
car es corteza vilana;
c' on plus vos gart m' es belaire,
e per vostre joi m' esclaire,
si fossetz un pauc humana.
« Don, tot mon linh e mon aire
vei revertir e retraire
al vezoig et a l' araire,
senher », so ditz la vilana:

Marcabrun, la quale ha anch'essa una forma quasi esclusivamente drammatica, riducendosi la parte narrativa a sette versi, si resterà sorpresi dell'analogia che presentano queste due poesie, non solamente per la situazione che dipingono, ma anche per il tono e l'andamento del dialogo. Il *Contrasto* di Cielo, non è, come si è spesso ripetuto, opera isolata, ma l'esemplare che maggiormente colpisce ed è più conosciuto di un genere fiorito in Italia e del quale si riscontrano le tracce in Francia e altrove. La volgarità dei sentimenti, la rozzezza espressiva e immaginosa del linguaggio, la spigliatezza grossolana e sarcastica dell'autore ci indurrebbero a credere che qui si trattasse di una produzione interamente popolare; per altro le redazioni di questo tema cortigiane in parte o per intero abbondano: il fiorentino Ciacco dell'Anguillaia ci ha

« mas tals se fai cavalgaire
qu' atrestal deuria faire
los seis jorns de la setmana ».
Toza, fi m'eu, gentils fada
vos adastret, quan fos nada,
d' una beutat esmerada
sobre tot' autra vilana:
e seriaus ben doblada
sim vezi' una vegada
sobeiras e vos sotrana.
« Senher, tan m'avetz lauzada,
que tota 'n sui enojada.
pos en pretz m'avetz levada,
senher, » so dis la vilana,
« per so n' auretz per soudada
al partir « bada, fol, bada »
e la muz'a meliana ».
Toza, fel cor e salvatge
adomesg' om per uzatge.
ben conosc al trespassatge
qu' ab aital toza vilana
pot hom far ric companhatge
ab amistat de coratge,
quan l' us l' autre non engana.
« Don, hom coitatz de folatge
jur' e pliu e promet gatge.

lasciato anch' egli un *contrasto* molto vicino al precedente, se non per l' intonazione, benché vi sia ancora qualche cosa di semplice e di ingenuo, almeno per il soggetto e l' andamento del dialogo:

AMANTE

O gemma leziosa,
Adorna villanella,
Che se' piú virtudiosa
Che non se ne favella,
Per la virtude ch' hai
Per grazia del Signore,
Aiutami, che sai
Che son tuo servo, amore.

MADONNA

Assai son gemme in terra,
Ed in fiume ed in mare,
Ch' hannó virtude in guerra,

sim fariatz homenatge,
senher », so ditz la vilana ;
« mas ges per un pauc d' intratge
no volh mon despiuzelatge
camjar per nom de putana ».
Toza, tota creatura
revertis a sa natura.
parelhar parelhadura,
devem eu e vos, vilana,
a l' abric lonc la pastura :
que melhs n' estaretz segura
per far la cauza doussana.
« Don, oc: mas segon dreitura
cerca fols sa folatura,
cortes cortez' aventura,
el vilas ab sa vilana.
en mans locs fai sens fraitura
don hom non garda mezura,
so ditz la gens anciana. »
Toza, de vostra figura
non vi autra plus tafura
ni de son cor plus trefana.
« Don, lo caveces vos ahura,
que tals bad' en la peintura
qu' autre n' espera la mana ».

E fanno altrui allegrare.
Amico, io non son dessa
Di quelle tre nessuna:
Altrove va per essa,
E cerca altra persona.

AMANTE

Madonna, troppo è grave
La vostra risponsione:
Ché io non aggio nave,
Né non son marangone
Ch' io sappia andar cercando
Colà ove mi dite.
Per voi perisco amando,
Se non mi soccorrite.

MADONNA

Se perir tu dovessi
Per questo cercamento,
Non crederia che avessi
In te innamoramento.
Ma stu credi morire,
Innanzi ch' esca l' anno
Per te fo messe dire,
Come altre donne fanno....

Questa forma del contrasto, quale la troviamo in Italia, quale è esistita in Germania (con questa differenza soltanto, che le donne messe in scena dai poeti tedeschi sono piú tosto civettuole che innamorate, non volendo d'un tratto né esaudire i voti dei loro adoratori, né toglier loro ogni speranza) quale la troviamo nel Portogallo; questa forma, dico, possiamo a nostro avviso considerare come una varietà di un genere piú ampio, che deve essere stato coltivato in tutte quante le poesie amorose, il dialogo cioè fra amanti. Come facilmente si può immaginare, poteva essere svariatissimo: in esso trovavano posto confessioni, giuramenti, lamen-

ti, rimproveri, maledizioni; e di fatto non v'è quasi sentimento che non sia stato espresso in poesie di questo genere, che vanno dal duetto amoroso teneramente sospirato alle discussioni piú vive e violente. Sarebbe inutile e fors'anche noioso il riportare gli esempi di tutte queste variazioni; ci contenteremo di indicarne sommariamente alcune che s'incontrano nella lirica italiana, ove, ora si tratta di un semplice scambio di proteste amorose, come in Mazzeo di Ricco,[1] ora di lamenti piú o meno ragionevoli, o di riconciliazioni più o meno previste, come in Giacomino Pugliese[2] e Saladino di Pavia.[3]

Ancora: sappiamo che nelle canzoni drammatiche la parte della donna è generalmente preponderante, anche nell'alba, la quale, come è noto, è formata dalla riunione di due elementi: il canto di colui che veglia e la scena di separazione degli amanti al mattino.[4] Almeno per un momento si potrebbe essere indotti a credere che quest' ultima parte non sia se non una varietà dei dialoghi amorosi, ai quali abbiamo accennato or ora, e non è davvero fuori del naturale che gli amanti prima di lasciarsi si scambino, in un dialogo pieno di passione, i loro sentimenti di dispiacere per il mattino già vicino e di speranza di rivedersi e stare ancora insieme. Senza dubbio da queste consi-

[1] *Lo core innamorato*, NANNUCCI, *Manuale*, II ed., I, p. 126.

[2] *Donna di voi*, D'ANCONA e COMPARETTI, *Ant. rime volg.*, p. 392.

[3] *Messer lo vostro amore*, NANNUCCI, *op. cit.*. II ed., I, p. 134.

[4] Su questo genere vedi ora G. PARIS, *Les Origines de la poésie lyrique* (estratto dal *Journal des Savants*, 1891-2) p. 34, e G. SCLHAEGER, *Studien über das Tagelied*, Iena, 1895 (cfr. *Romania* XXIV, 287).

derazioni il Roemer[1] è stato indotto a ritenere il dialogo indispensabile all'alba; ma le forme piú semplici del genere, le quali troviamo fuori della Francia, come nell'Italia e nel Portogallo, mostrano che il dialogo vi è talmente naturale che si è imposto molto per tempo — di fatto si trova in quasi tutti gli esempi francesi e tedeschi — e d'altra parte che le forme piú arcaiche sembra non siano consistite se non in un monologo pronunciato dalla donna. Questa supposizione ci è permessa da un certo numero di poesie italiane, che sono già una specie d'alba vagamente abbozzata: sono, è vero, canzoni d'amore, ma canzoni nelle quali l'amante ricorda alla sua donna l'ultimo loro incontro e le parole di lei al momento del distacco; il monologo della donna se non costituisce tutta quanta la poesia, ne forma il nocciolo; è pieno di ardore e di colorito, come è sbiadita e fredda la risposta dell'amante: dice la donna in una canzone di Giacomino Pugliese:

Se vai, meo sire, e fai dimoranza,
ve ch' io m' arendo e faccio altra vita.
giamai non entro in gioco né in danza
ma sto rinchiusa piú che romita;[2]

e cosí altrove.[3] Quanto alle circostanze in cui si svolge la scena, il contesto non lascia dubbio in proposito: si tratta certamente come nell'alba di una separazione al mattino:

Membrando ch' ei te, bella, a lo mio brazo,
quando sciendesti a me in diporto
per la finestra de lo palazo.[4]

[1] Roemer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten in der altprovenzal. Lyrik.* Marburg, 1884 (*Ausgaben und Abhandlungen*, n. 26).

[2] *Isplendiente*, Monaci, *Crest.*, pag. 90.

[3] Giacomino Pugliese: *La dolcie*, D'Ancona e Comparetti, I. 396.

[4] *Isplendiente*, Monaci, *loc. cit.*

Si vede che gli amanti non si sono trovati in una camera, ma all'aria aperta, sotto qualche pergolato, come in Dietmar di Aist e in un' alba provenzale anonima.[1]

In Italia, poi, oltre l'alba abbiamo anche un altro genere opposto al precedente, cioè le canzoni d'amore che l'amante va a cantare la sera sotto le finestre di colei che ama, pregandola di aprirgli la porta o di concedergli almeno una parola o uno sguardo;[2] ma anche in queste canzoni la innamorata ha sempre gran parte, cosí che possiamo conchiudere che nell'antica lirica romanza la canzone di donna teneva un posto preponderante.[3] Fra queste la piú frequente è la canzone della mal maritata: in Francia si trova solo incastrata convenzionalmente in altre poesie, ma è facile farnela uscire. Le redazioni italiane che ne abbiamo non ci fanno conoscere nulla di nuovo: in Italia come in Francia le interessanti vittime, che questa canzone ci presenta, hanno sentimenti piú tosto vivi che delicati; non sono di quegli spiriti complessi pei quali è necessaria una psicologia complicata per disvilupparne le ripiegature: queste donne non fanno che un voto, e non lo dissimulano; che muoia il loro marito, che è sempre *il peggiore che sia maï stato*, per darsi tutte ai loro amanti:

[1] *En un vergier, sotz folha d'albespi*, Bartsch, *Chrest.* 101.

[2] L'antica poesia francese non ci fornisce esempi di questo genere, ma è certamente esistito anche in Francia.

[3] Cfr. G. Paris, *Les Origines*, p. 47. [In questo conviene anche il prof. E. Gorra, *Delle origini della poesia lirica del medio evo*, Torino, 1895, il quale a p. 32 scrive: « A me sembra, che nello stato presente delle ricerche, non si possa con ragione negare che molta parte della poesia erotica *oggettiva* del medio evo risalga con le sue piú remote origini al canto di donna ». *N. d. T.*].

E guana lo veggio morto [1]

Del peggior che sia già mai
Vengìam'. Il vedess' io morto
Con pen' e dolori assai!
Poi ne saria a buon porto.
Che io ne saria gaudente
A tutto lo mio vivente:
Piangerialo in fra la gente
E batteriami a mano;
Poi diria 'n fra la mia mente
Lodo dio sovrano. [2]

A loro discolpa bisogna dire che questi mariti non sono davvero amabili. Conformemente al tipo classico del *geloso* della poesia francese, rinchiudono le loro donne e le battono sempre:

Incontanente son battuta... [3]
.... A forza m' aviene
Ch' io m' apiatti od asconda
Ca si distretto mi tene
Quel cui Cristo confonda. [4]

Essi le fanno spiare da brutte vecchie, che si vendicano di non poter piú amare col disturbare l'amore degli altri:

Drudo mio a te mi richiamo
D' una vecchia c' ò a vicina,
Ch' ella s' è accorta ch' io t' amo,
Del suo mal dir no rifina;
Co' molto adiroso talento
M' ave di te gastigata. [5]

[1] Ruggieri Pugliese, *L' altro ier*, v. 17 [*Uguanno il vedess' io* nell'ediz. del D'Ancona e del Comparetti. L' attribuzione a R. Pugliese è affatto arbitraria. *N. d. D.*].

[2] Federico II, *Di dol*, v. 33 sgg.

[3] Federico II, *Di dol*, v. 33.

[4] G. Pugliese, *Donna di voi*, v. 46.

[5] C. da Prato, *Per lo marito*, v. 28. Cfr. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, I, 39.

È sottinteso che tutte queste precauzioni sono vane: le nostre innamorate si incaricano di provare ai loro mariti non solo che

Le soins défiants, les verroux et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles,

ma dicono loro sul viso:

Gieloso, battuta m'ài,
Piaceti di darmi dolglia,
Ma quanto piú mal mi fai
Tanto il mi metti piú 'n volglia. [1]

Esse non pensavano certamente ad amare, ma poiché è loro rimproverato di fare tal cosa, giustificheranno il rimprovero:

Di tal uom m'acagionasti
C'amanza non avea intra nui,
Ma da che lo mi ricordasti,
L'amor mi prese di lui:
Lo tuo danagio pensasti.[2]

Quanto all'amante, egli gode di tutti i vantaggi del contrasto; egli è l'oggetto di un culto entusiastico, è *un Dio in terra.*[3] Qui non v'è alcuna riserva, nessun pudore nell'espressione. Gli autori di canzoni cortigiane si lamentano qualche volta che le loro amanti facciano le ritrose e si concedano difficilmente; in queste poesie invece le parti sono scambiate: la passione infuocata,

[1] Cfr. n.° 810 (pubb. dal JEANROY, *Origines*, p. 496):

Quant plus me bat et destraint li jalous,
Tant ai je miex en amor ma pensée.

[2] *Per lo marito*, v. 10. Cfr. WECKERLIN, *L'ancienne chanson* p. 81:

Mon mari me bat, la la; - J'en suis bien fâchée,
Mais plus il me battera! - Je feray toujours cela.

[3] « Che tu se' in terra il mi' dio ». (*L'altro ier*, v. 7).

irresistibile è tutta da parte delle donne: quando non si gettano fra le braccia di colui che amano, si trascinano ai suoi piedi; egli è il loro signore, esse sono *ai suoi ordini*[1] e gli chiedono grazia:

Merzé, non mi dar travaglia.[2]
Merzé ti chero, or m'aiuta.[3]

Quantunque questa imitazione di componimenti francesi affini sia cosa evidente, pure crediamo opportuno di insistere un poco su tale argomento, perché in una recente opera accolta favorevolmente dal pubblico, e le conchiusioni della quale sono accettate, da molti si rivendicano, come proprietà assoluta dell'Italia, queste poesie, nelle quali, sostiene recisamente il Bartoli,[4] bisogna riconoscere la manifestazione di una poesia popolare italiana.[5] Per altro, comprendendo senza dubbio che qui tale parola è molto impropria, egli cerca spiegarla in questa maniera: « Per poesia popolare noi non intendiamo già quella poesia che uscí veramente dalla fantasia e dal cuore del popolo, nell'ardente espansione della sua giovinezza; quella poesia vissuta e cantata, e non raccolta che piú tardi in scrittura, a frammenti ed a brani:

[1] « Al tuo dimino » (*Donna di voi*, v. 68); « meo sire » (*Dolze mio*, v. 2; *Oi lassa*, v. 41; *Donna di voi*, v. 10; *L'amor fa*, v. 54).

[2] C. da Prato, *L'amor fa*, v. 54.

[3] *L'altro ier*, v. 6.

[4] *Storia della lett. ital.* vol. II, Firenze, Sansoni 1879, pag. 111-115.

[5] Il d'Ancona (*La poesia popolare ital.* Livorno, 1878, p. 29 n. 3) che fa derivare queste poesie da un fonte *indigeno e popolare* (cfr. *Studi* citati p. 274) sembra condividere presso a poco l'opinione del Bartoli: lo stesso dicasi del Borgognoni, *Propugnatore* xx. 32.

quella poesia che, piú specialmente in certe fasi della storia dello spirito umano, è ispirata direttamente al popolo o dalla natura o dai grandi avvenimenti storici. Questa poesia sfugge in gran parte alle indagini critiche, perché i momenti piú favorevoli alla sua produzione sono quelli che chiamerei incoscienti.... Accanto ad essa però, o, meglio diciamo, dopo di essa, può sorgere un altro genere di poesia popolare: anche questa derivante dalle schiette sorgenti del popolo, ma che non è piú l'espressione irresistibile di sentimenti ispirati o dai solenni spettacoli della natura o dalle grandi vicende della storia, che non è piú la parola di tutto un popolo che si fonde nell'inno poetico cantato in India ed in Grecia;..... ma che invece, fiore piú umile e piú modesto, cresce sotto tutti i climi, in tutte le stagioni, e non sdegna lasciarsi cogliere dalle mani amorose che lo vogliono cercare. È questa la poesia che i casi reali della vita, che il sentimento, che ogni genere di passioni inspirano al popolo, e piú particolarmente al popolo che vive lontano dalle città, e nel quale perdurano di piú quelle condizioni psicologiche che sono meglio favorevoli a sentire poeticamente la vita »; che è quanto dire, piú brevemente, quelle che ora si raccolgono dalle labbra dei contadini di tutti i paesi. Ma qui non si tratta di tale poesia: « sibbene di quell'altra poesia popolare che sta con questa in intime relazioni, che ne è quasi una ripetizione, ma meno spontanea, meno primitiva, perché è già passata dalla voce alla scrittura, perché ha già sofferto una qualsiasi elaborazione letteraria; perché, conservandosi sempre popolare nel concetto e nella forma, si è però in qualche modo staccata dalle sue democratiche e vergini sorelle, e si affaccia con un principio di orgoglio aristocratico sulla soglia del-

l'arte ».[1] Per dirla in poche parole, queste poesie sono state scritte da poeti che già sapevano di lettere, i quali hanno imitato dal popolo il concetto e la forma, e quindi dal popolo e dal popolo italiano viene « questo canto che non sa nulla delle idee cavalleresche, che non *chiede mercé* ai fantasmi femminili delle sale feudali, che non si contorce nei faticosi giri di frasi imparate nei repertori della rettorica provenzale, *che insomma è cosa tutta nostra, originale, spontanea, uscita dalle viscere del popolo italiano, e perciò principio vero dell'arte italiana* »,[2] e il Bartoli senza dubbio per questa ragione gli consacra uno studio cosí lungo ed entusiastico.

Desta invero grande meraviglia il vedere che un critico, il quale ha dovuto certamente scorrere il volume del Bartsch contenente le *Romanze e Pastorelle* francesi,[3] possa intorno a componimenti che somigliano tanto a queste, avere l'opinione ricordata: ci conviene quindi esaminare gli argomenti recati dal

[1] Piú brevemente, e forse meglio, aveva scritto il Bartoli, citando l'opinione del Carducci, in un altro suo lavoro (*I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, p. 127): « Parlando noi qui di poesia popolare, non intendiamo già quella che usci veramente dalla ispirazione e dal cuore del popolo, nella prima e ardente espansione della sua giovinezza. Di quella noi possiamo oggi raccogliere l'eco, non altro. La poesia popolare di cui parliamo deriva da quella prima sorgente, ma è già qualche cosa di meno spontaneo, di meno primitivo, di meno popolare, nello stretto significato della parola: c'entra già un principio d'arte, la quale però si svolge *in un giro d'idee e di sentimenti derivati o ispirati dalla natura paesana e dalla vita reale* ». Carducci, *Angelo Poliziano*, p. cxxi).

[2] Bartoli, *loc. cit.* p. 111-114.

[3] K. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.

Bartoli per sostenere una tesi a nostro avviso insostenibile.[1]

Anzi tutto osserviamo che tali argomenti sono molto soggettivi: di essi primo è il carattere letterario di queste poesie cosí diverse da quelle della scuola « siculo-provenzale ». Il Bartoli si diffonde in pagine eloquenti sulla loro freschezza e i loro accenti pieni di passione: parlando di una di queste canzoni (*Oi lassa innamorata*) egli dice: « Contenuto e forma si corrispondono perfettamente. Alla semplicità dell'uno corrisponde quella dell'altra: si piange un dolore dell'anima, uno dei dolori piú frequenti e piú veri, con parole quasi irreflesse, che piovono dalle labbra, come le lacrime dagli occhi, senza rendersi conto di sé stesse. Non c'è né affettazione, né (quello che è piú) esagerazione di sorta. È il cuore che parla la sua lingua.

[1] La nostra opinione è già stata sostenuta un dodici anni fa dal compianto Caix in un articolo (*Nuova Antologia*, nov. 1875, p. 476-522; cfr. *Riv. filol. rom.* II, 177-191) che la critica, quasi unanimemente, giudicò paradossale o eccessivo, e che a noi invece sembra molto vicino al vero. È stata resa interamente giustizia all'ingegno dell'autore; ma - il che sarebbe tornato di certo piú gradito a quell'anima gentile - non è stato tenuto conto né di osservazioni molto sottili che egli ha fatte, né di constatazioni di fatti che pure erano inattaccabili. Quando leggemmo tale articolo, fummo ben contenti di non essere piú soli nella nostra opinione [si ricordi quanto ho detto nell'introduzione, che cioè l'opera del Jeanroy fu stampata nel 1889], cosa per la modestia sempre un po' penosa, e d'altra parte fu per noi un contrattempo il vedere espresse cosí esattamente idee che sono quasi interamente le nostre. Noi non saremmo ritornati su tale argomento se le obbiezioni sollevate da questo lavoro non avessero ravvivata la questione: il numero dei contradditori del Caix ci prova almeno che facendo quanto abbiamo impreso, non andiamo incontro al pericolo di dimostrare l'evidenza.

Ai poeti della scuola cortigiana questa semplicità farebbe orrore. Il poeta popolare l'ha trovata dentro di sé, nella natura, e l'ha resa senza pretensione di fare una cosa artistica; senza punto pensare (come potremmo pensar noi) alle teoriche del verismo: l'ha resa così per istinto. Egli imita un suono che ha udito.... »[1] e, dopo aver citato i versi:

Ne 'n cielo ned in terra
Non mi pare ch' io sia,[2]

aggiunge: « Quello smarrimento dell'anima che è prodotto dall'intenso dolore; quel naufragare dell'intelletto nei gorghi tempestosi dei disperati affetti, che noi moderni conosciamo anche troppo, è adombrato qui, in questi due versi. Come è accennato fugacemente un sentimento di ribellione, un fremito di sdegno contro gli entusiasmi religiosi del medioevo in questi altri versi:

La croce salva la gente
E me fa disviare!.....

Avvertite quei due versi che chiudono la strofa:

Oimé, lassa, tapina,
Ch' io ardo e 'ncendo tutta,

quasi un pentimento, quasi un ripiegarsi dell'anima che si rimprovera la voce sfuggita, quasi espressione plastica di chi portando le mani nelle chiome, e sentendo il febbrile ardore della fronte, paventa il vicino delirio, la vicina pazzia ».[3]

[1] *Loc. cit.* p. 117-118.

[2] *Giammai non mi conforto.*

[3] *Loc. cit.* p. 119-120. [La stessa opinione fu piú recentemente sostenuta dal Cesareo (*La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania, 1894): valgano contro di lui gli argomenti qui esposti. Su questo libro, v. una recensione del Jeanroy nella *Romania*, XXIV, 465. *N. d. T.*].

Questa è senza dubbio una calda analisi e una viva impressione delle bellezze letterarie; e appunto per trasmetterla inalterata ai lettori abbiamo riportati alcuni passi del libro del Bartoli: ma hanno essi del pari grande forza dimostrativa? Riconosciamo volentieri che in queste poesie vi sono bei movimenti, v'è sentimento, v'è una grande semplicità di stile; ci compiacciamo di salutare in questi oscuri rimatori il risvegliarsi del sentimento estetico, stato sempre cosí vivo in Italia; ma non resta men vero che essi lavoravano su luoghi comuni, su temi presi a prestito. Nel trattarli si è destata la loro emozione e v'han messo il loro sentimento: lo concediamo; ma essi non hanno immaginato i loro personaggi, non le situazioni in cui li hanno posti, non il linguaggio che loro attribuiscono; certamente non debbono molto alla rettorica delle canzoni cortigiane, sí bene a quella del genere che trattavano, il quale, come tutti i generi letterari nel medio evo, aveva la sua, come aveva i suoi procedimenti, i suoi luoghi comuni, le sue tradizioni. Ci vuole ardimento per affermare che un autore non ha voluto fare opera d'arte (la piú grossolana improvvisazione di un contadino non è per lui opera d'arte?), che la tal frase è irriflessa, le tali altre parole *son piovute dalle labbra come le lacrime dagli occhi*, che questo vien dal cuore, quest'altro dalla testa! Vi sono, è vero, periodi di tempo nei quali tutto ciò che vien dal cuore passa per la testa e vi si sfigura, e in compenso vi sono poeti che cavano dalla testa cose delle quali si farebbe volentieri onore al loro cuore: ma, specialmente nel tempo di cui ci occupiamo, nel quale la personalità del poeta cosí facilmente scompare, bisogna tenere un gran conto delle abitudini e dello stile propri a ciascun genere: agli stessi poeti cortigiani non era impossibile essere

naturali e semplici in quei componimenti che consentivano la semplicità e la naturalezza, e quando queste qualità erano fornite dai modelli dai quali prendevano. Abbiamo noi il diritto di congetturare che i poveri *troveri* francesi non potessero essere se non noiosi e pedanti, perché lo sono spesso? Non potevano essi mutare intonazione? Dobbiamo credere che non fossero capaci di esprimere se non sentimenti lambiccati e convenzionali, perché hanno avuto la sfortuna di farlo una volta? Non siamo tanto severi: giungiamo fino a supporre che potessero avere due corde alla loro « ghironda » per quanto primitiva ella fosse. In Francia vediamo lo stesso autore passare bruscamente dalle pudiche smancerie della canzone alle ciniche oscenità della pastorella: i poeti italiani erano egualmente eclettici; di fatto questi componimenti, detti popolari, sono senza eccezione attribuiti a poeti cortigiani dai manoscritti, che noi non abbiamo alcuna ragione di tenere come sospetti in questa piú tosto che in altra parte, e la testimonianza dei quali il Bartoli è continuamente costretto a mettere in dubbio. « Abbiamo una canzone, egli scrive,[1] che fu già attribuita a Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*), ma che è molto da dubitare che appartenga a questo poeta della scuola cortigiana: .... chi paragoni questa poesia con quella *Umile sono e orgoglioso*,[2] che nel Vaticano è attribuita a *Rugieri Apugliese*, si accorgerà facilmente che uno solo non può essere l'autore dei due componimenti ». Un'altra canzone (*Di dol*) è stata attribuita a Federico II, ma in-

[1] *Loc. cit.* p. 115 e nota.

[2] Secondo una congettura del Torraca (*Nuova Antol.* 15 nov. 1894, p. 249) questa poesia non apparterrebbe a Ruggieri, bensì a Giacomo Pugliese.

vece è « *senza alcun dubbio* di qualche poeta di questo gruppo che si avvicina alla maniera popolare ».[1] Un'altra, che i manoscritti attribuiscono a Giacomino Pugliese (*Donna di voi*), potrebbe esser posta nella medesima classe, e forse può dirsi lo stesso del dialogo d'amore attribuito a re Federico.[2] Bisogna confessare che queste sono piú tosto impressioni personali che argomenti seri.

Chiunque vorrà confrontare questi testi con quelli che stimiamo loro modelli, non potrà, a nostro avviso, avere piú alcun dubbio in proposito: negli uni e negli altri sono gli stessi i sentimenti, le forme, i termini e i ritmi: non insisteremmo nemmeno su tale confronto se qua e là non ci dovesse far saltar fuori alcune particolarità notevoli. Sono noti i temi che servono di fondo a queste poesie: quello della mal maritata, ed è provato che nella lirica italiana non è trattato in una maniera originale:[3] quello della donna abbandonata, nel quale per altro si riscontra un tratto arcaico; cioè nella poesia francese del XIII secolo la donna è ordinariamente abbandonata dall'amante scoraggiato dai rigori di lei, e in ciò dobbiamo riconoscere una traccia del convenzionalismo cortigiano che aveva messo di moda l'insensibilità nella donna; mentre in Italia troviamo questo stesso tema nella sua semplicità originale e senza svolgimento di sorta, in quella forma elementare in cui riapparirà poi nelle canzoni francesi del XV e XVI secolo:[4] da ultimo il tema della separa-

[1] BARTOLI, *loc. cit.*
[2] *Loc. cit.* p. 123.
[3] [Confronta quanto s'è detto addietro. *N. d. T.*].
[4] Oi llassa, tapinella,
come l'amore m' à prisa!
che lo suo amore m' apella,

zione degli amanti.[1] Questo è andato soggetto a numerose trasformazioni, una delle quali è l'alba. Qui afferriamo, per cosí dire, il momento in cui l'alba si sviluppa da una forma meno determinata; di fatto in

quello che m' à conquisa;
la sua persona bella
tolta m' à gioco e risa.
Ed ami messa im pene
ed in tormenti forte;
mai non credo avere bene
se non n' accorre mortte;
aspetola che vene,
tragami d' este sortte.

Lassa! che mi diciea
quando m' avea in cielata:
« di te, oi vita mea,
mi tengno piú pagata
ca ss' io avesse in ballía
lo monddo a sengnorata ».
Ed or m' à a disdegnanza
e fami scanoscenza;
par ch' agia d' altr' amanza.
o dio, chi lo m' intenza?

Va, canzonetta fina,
al buono aventuroso;
ferito a la corina
sel truovi disdengnoso;
nol ferire di rapina,
che sia troppo gravoso;
Ma feril a chi l tene,
aucidela sen fallo.
poi saccio c' a me vene
lo viso del cristallo,
e' sarò fuori di pene
ed avrò alegreza e gallo.

(*Oi lassa*, MONACI, *Crest.*, p. 75-76).

Quanta semplicità e gentilezza! Un dialogo di Saladino di Pavia (*Messer, lo nostro amore*, NANNUCCI, *Manuale*, ed. II, I, p. 249) tratta presso a poco lo stesso soggetto, ma, come in molte poesie francesi, la donna è abbandonata dall'amante, perché questi si è stancato di aspettare una ricompensa da troppo tempo promessa.

[1] Non è da dimenticare il tema della figlia che chiede marito alla madre: il testo piú antico è del poeta fiorentino Ciacco

qualcuna di queste poesie, come si vede chiaramente, si tratta di una separazione al mattino, ma senza nessuno di quei particolari, che sono peculiari all'alba: d'altra parte, invece, in alcuni testi abbiamo una variazione molto cortigiana e moderna dello stesso genere, quando cioè il pretesto della separazione è dato dalla partenza dell'amante per la Terra Santa. Allora in Italia come in Francia ascoltiamo i lamenti della donna che sospira il ritorno di colui che ama, e la

dell'Anguillaia (*Mentr' io mi cavalcava*), ove son messe alle prese la figlia che protesta contro gli indugi imposti alla sua impazienza (*Questo patto non fina — Ed io tutt' ardo e incendo*), e la madre che la richiama al rispetto delle convenienze e cerca di persuaderla ad aspettare ancora. [Un altro dialogo tra una figlia che vuol marito e la madre che non glielo vuol dare è stato trovato in un libro notarile del 1282 (vedi la bibliografia delle diverse redazioni di questo tema in: *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. IV, p. 20, n. 2)]. Ritroviamo questo stesso tema in fiore a Firenze verso la metà del XIV secolo: alla fine della V^a^ giornata del *Decamerone*, Dioneo pregato di cantare, intona un certo numero di canzoni il primo verso delle quali è sufficiente ad allarmare il pudore dell'assemblea che pure era molto poco scrupolosa; una delle piú celebri è la canzone del *Nicchio* della quale sono state trovate parecchie redazioni (due dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 61-64, tre dall'ALVISI, *Canzonette antiche*, 13-18). — Una redazione fiorentina presso a poco contemporanea, della quale il Magliabechi aveva citato i primi quattro versi (ritrovata dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 336: *Madre che pensi tu fare?*) è piú onesta: una giovane si lamenta soltanto di veder maritate parecchie sue compagne piú piccole di lei un braccio, e dice che preferirebbe un amante pur che sia, anche povero, a tutte le belle promesse che le fanno sempre. — La voga di questo soggetto non era finita al principio del XV secolo; vi sono parecchie poesie analoghe, ma eccessivamente licenziose, in un manoscritto proveniente dalla Toscana o dalle Marche tra il 1400 e il 1420 (Ms. Marucelliano, C. 155) e pubblicato dal FERRARI, *Biblioteca di letteratura popolare*, Firenze, 1882, pag. 335 sgg.

canzone di Rinaldo d'Aquino (*Giammai non mi*) sembra in alcuni passi fatta a imitazione di quelle di Marcabrun e di Guiot di Dijon che trattano lo stesso argomento:

Dieus, quant crieront outrée,
sire, aidiés au pelerin
por cui sui espoentée,
car felon sont Sarrazin. (Raynaud, n.° 21)

Jhesus, dis ela, reis del mon,
per vos mi creis ma grans dolors,
quar vostra anta mi confon.

Ab vos s'en vai lo meus amics
lo bels el gens el pros el rics:
sai m'en reman lo grans destrics
lo deziriers soven el plors.

Ai! mala fos reis Lozoics
que fai los mans e los prezics
per quel dols m'es el cor intratz. [1]

Oi alta potestate
temuta e dottata,
il dolze mio amore
ti sia raccomandata. (v. 1-24)

La croce salva la gente,
e me fa disviare;
la croce mi fa dolente
né mi val Deo pregare. (v. 5-28)

Vassene 'n altra contrata
e no 'l mi manda a dire;
ed io rimango ingannata;
tanti son li sospire
che mi fanno gran guerra. (v. 9-14)

[1] MARCABRUN. V. BARTSCH, *Chrést. provenç.* 4ª ed. Elberfeld, 1880 p. 51.

Lo 'mperador con pace
tutto il mondo mantene,
ed a me guerra face,
m' ha tolta la mia spene. (v. 3-36) [1]

È curioso il vedere lo stesso soggetto trattato in una regione d'Italia ben diversa, ma in una maniera molto somigliante: in carte notarili con la data del 1277 è stato ritrovato un componimento a rime baciate,[2] nella prima parte del quale sono i lamenti di una sposa che ha il marito lontano per la crociata.[3]

Tutti questi temi sembrano piú tosto imitati che originali; di fatto non sono svolti a parte, ma introdotti artificialmente in componimenti che non li comportano: queste scene d'addio che in origine costituivano evidentemente brani distinti, sono intercalati nelle canzoni d'amore usuali, quando il poeta immagina di richiamare all' improvviso in mente alla sua donna il

[1] Il Trucchi senza alcuna verosimiglianza riferiva questa poesia alla crociata del 1188; il Carducci la porrebbe piú volentieri nel 1228: la fedeltà al motivo francese sembra provare che in essa non vi è se non un'imitazione puramente letteraria, senza alcun fondamento storico.

[2] CARDUCCI, *Cantilene, ballate e strambotti,* Pisa 1871, p. 22; testo veneto.

[3] È fuor di dubbio che l'autore di questo frammento conosceva la poesia narrativa francese, della quale imita costantemente lo stile:

.... El no me par k'el sia luitano;
tanto m'è el so amor prusimano. (vv. 17-18).
.... Se non com' se poes plaxere
et el a lei et ela a lui. (vv. 62-63).
.... el volse zò k' ela volea,
et ela zò k' a lui plasea. (vv. 69-70).
.... sta contento en lo guardare;
altro no i aolsa demandare. (vv. 91-92).
.... tutora sta col cavo enclino;
mercé no quere; mai sta muto. (vv. 106-107).

[Cfr. LOVARINI, *Il lam. d. sposa padov.* nel *Propugn.*, 1888. *N. d. D.*].

momento della separazione e i teneri discorsi che essa gli ha tenuti; oppure parecchi di questi temi, come acutamente osserva il Caix,[1] per una « contaminazione bizzarra sono ravvicinati e intrecciati in uno stesso componimento »; cosí, ad esempio, troviamo che l'amante del crociato, della quale abbiamo parlato or ora, « è battuta e tenuta prigione » dall'amico: nulla giustifica tal fatto e non se ne può dare altra spiegazione se non che il poeta avesse presente alla memoria una canzone di mal maritata in cui questo particolare è naturalissimo; e in vero qui si tratta soltanto di reminiscenze letterarie, delle quali si è fatto un uso piú o meno appropriato.

Medesimamente eguale è lo spirito che anima tutte queste opere in Italia e in Francia: mentre le amanti si profondono nelle piú ardenti proteste, l'amante resta calmo e parla il linguaggio della piú fredda ragione. In una canzone di Ruggieri Pugliese (*L'altro ier*) vi è una scena di grande comicità (non oseremmo per altro dire che vi sia da parte dell'autore intendimento ironico): una mal maritata giura a colui che ella ama che è tutta sua; sfoga il suo odio contro il marito che il padre l'ha costretta sposare; supplica l'amante di rapirla e di condurla in un altro paese:

Drudo mio, da lui mi parte,
e tra' mi di questa travaglia;
mandame in altra parte....
che non m'aggia in balia
lo padre mio che m'ha morta.... (v. 19 e segg.)

Quanto all'amante, egli risponde molto filosoficamente che è senza dubbio cosa degna di molta compassione

[1] *Nuova Antologia*, *loc. cit.* § 4.

l'esser maritata suo malgrado, ma che d'altra parte il matrimonio è un legame indissolubile:

Donna, del tuo maritare
lo mio cor forte mi duole.
Cosa non è da disfare:
ragion so ben che non vuole. (v. 8-31).

Non sembra di udire uno di quegli amorosi di operetta, cui il famoso: *fuggiamo insieme*, inspira un'eloquenza cosí persuasiva? « — Certamente io vi amo, ma il mio stesso amore mi fa aver paura per la vostra riputazione; l'opinione pubblica deve essere rispettata: quante donne non vi sono che hanno cattivi mariti! Del resto ci troveremo..... » e cosí via. Questa non è una parodia, è una pura e semplice parafrasi:

Ché io t'amo si lealmente
non vo' che faccia fallanza;
che ti biasmasse la gente.....
assai donne marito hanno
che da lor son forte odïate;
de' be' sembianti li danno
però non son di piú amate.....

Non sono mai gli amanti che mostrano la paura di perdere l'amore delle loro donne; sono queste invece che tutte lagrimose li supplicano di restar fedeli: li incoraggiano e al bisogno li provocano; ne provan sí un un poco di vergogna, ma la vincon presto:

Donne, nol tenete a male
s'io danneo il vostro onore,
che 'l pensier m'a messa a tale
convenmi inchieder d'amore;
manderò per l'amor mio,
saperò se d'amor m'invita;
se non, si gliel dirabo io

la mia angosciosa vita:
lo mio aunore no desío.[1]

Drudo mio, aulente piú c'ambra
ben tu dovresti pensare
perch'io ti [ò] co meco in zambra:
sola son, non dubitare.[2]

Per ciò che riguarda la forma, la subordinazione di questi testi alla lirica francese è, se fosse possibile, anche più evidente. Il monologo, che probabilmente è la forma primitiva di questo genere, si è trasformato in Francia ora in solo dialogo, ora in dialogo misto di narrazione; e questa trasformazione può spiegarsi con la parte piú o meno grande che il poeta credeva conveniente attribuirsi. In Italia troviamo tutte queste diverse forme: il monologo puro e semplice della donna, che è la forma piú antica, è anche, come in Francia, la piú rara e non ne abbiamo se non tre esempi: uno di Odo delle Colonne (*Oi lassa*), l'altro il *Lamento dell' amante del crociato*, il terzo una canzone a ballo, a guisa di un componimento provenzale, cui rassomiglia in modo notevole, pubblicato dal Bartsch:[3]

S' io son di mio.....
per ch' io son gentileta
se non mi vegi.....

[1] *L'amor fa* - 19 sgg.
[2] *Ibid.* 42 sgg.
[3] Bartsch, *Chrest. prov.* p. 245-246. Ci sia permesso riferirlo per intero (correggendolo secondo l'edizione dell'Appel, *Prov. Chrest.*, 86):

Coindeta sui, si cum n' ai greu cossire,
per mon marit, quar nel voil nel desire.
Qu' eu beus dirai per que son aissi drusa:

poco dice [o] raconta
poi mi fai vivere sanza conforto.

S' io mi son gentileta
di bella legiadria
non dei per gelosia
tenermi sí distreta,
e poi sanza ragion batermi a torto.

Se per amore altrui
mi vuol tuto 'l suo bene,
no me curo di lui,
ché no mi si convene;
e quando il veggio, abasso me diporto;
se marito meo geloso me' fostu morto! [1]

Vi sono altri componimenti che non sono se non una variazione del monologo senza interesse; quelli cioè nei quali il secondo interlocutore comincia a parlare soltanto verso la fine e non lascia piú discorrere il primo; in essi non si tratta veramente di un dialogo, ma di due monologhi posti uno di seguito all'altro: e il far seguire i lamenti della donna abban-

quar pauca son, joveneta e tosa,
e degr' aver marit dont fos jojosa,
ab cui toz temps pogues jogar e rire.
Ja Deus nom sal, si jan sui amorosa:
de lui amar mian sui cobeitosa,
anz quant lo vei ne son tant vergoignosa
qu' eu prec la mort quel venga tost aucire.
Mais d' una ren m' en son ben acordada,
sil meus amics m' a s' amor emendada,
vel bel esper a cui me son donada;
plaing e sospir quar nel vei nel remire.
E dirai vos de quem sui acordada:
quel meus amics m' a longament amada,
ar li sera m' amors abandonada
el bels espers qu' eu tant am e desire.
En squest son faz coindeta balada
e prec a toz que sia loing cantada
e que la chant tota domna ensegnada,
del meu amic qu' eu tant am e desire.

[1] D'Ancona e Comparetti, *op. cit.* III, 390.

donata o perseguitata dalla risposta di quegli al quale essa si rivolge, doveva sembrare un fatto naturalissimo a un poeta per quanto poco fornito di sentimento drammatico o desideroso di rassicurare lettori troppo sensibili. Del resto questa forma è ben lontana dall'essere sconosciuta in Francia, ove ci incontriamo in parecchie canzoni, nelle quali la richiesta dell'amante è seguita da una risposta, il piú delle volte molto incoraggiante, della donna:

Douz amis, je vos amerai
loiaument, s'en soiés bien fis,
vostre cuer pas ne vos rendrai, (*ms.* tendrai)
car il est si el mien assis
que ja mes ne l'en geterai;
doucement le herbergerai:
amis, douz amis,
se ma chambre fust de gloire, vos [i] fussiés mis.[1]

È noto che in Francia il monologo era ordinariamente riferito da un personaggio che si supponeva l'avesse udito e che lo faceva precedere da una breve introduzione narrativa: medesimamente in una canzone italiana (*Di dol mi convien*) il monologo della donna è preceduto da due strofe, nelle quali anche l'amante ci fa sapere le sue pene; alle volte poi questo cominciamento è modellato su quello che era tradizionale presso i francesi:

Mentr' io mi cavalcava
audivi una donzella.....

L'altro ier fui 'n parlamento.....

E in vero persino nello stile e nel ritmo lasciano evidentemente scorgere l'imitazione francese; le formule

[1] N.° 227; Pb[17]. *Inedita*.

tolte dalla poesia cortigiana e francese (è tutt'uno) vi abbondano:

L'amor dolcie e fino [1]
..... l'amo a cor fino [2]
..... nostro amor fin' e giente
per lor non possa falzare [3]
..... i' mia balia, im balia [4]
..... di voi non agio conforto [5]
..... lo meo coraio... con voi si sogiorni [6]
..... poi ch' el corpo dimori in altro lato
lo cor con voi soggiorna tutta via [7]

I ritmi sono gli stessi che troviamo nei componimenti francesi di soggetto analogo, forse popolari e nella loro origine comuni a tutto il dominio romanzo, ma qui bastantemente elaborati perché si possa ritener certa l'imitazione: cosí abbiamo ora il raddoppiamento della strofa a rime incrociate:

a b a b a b	c d c d c d (*Oi lassa*)
a b a b	c d c d (*Giammai; o Gemma*).
a b a b	c d c d c (*L'altro ier; Per lo marito; L'Amor fa*).
a b a b	c d c d (*Dolce mio*).
a b a b	c d c d + *coda* (*Donna, di voi*).

[1] *Isplendiente*, v. 69.
[2] *Per lo marito*, v. 20.
[3] *Ibid.* v. 43.
[4] *Isplendiente*, v. 37 e 58; *Per lo marito*, v. 7; *Oi lassa*, v. 8 e 29; *L'amor fa*, v. 36 e 54; *L'altro ier*, v. 23.
[5] *Donna di voi*, v. 21.
[6] *Membrando*, v. 25.
[7] *Ibid.* v. 31. Menzione d'Isotta e di Tristano, *La dolce*, 27. Vedi altri raffronti in GASPARY, *La scuola poetica siciliana*, Livorno, 1882, cap. II e IV (*in fine*).

ora la combinazione di questa forma e di un'altra, anch'essa ugualmente molto antica in Francia (aaa bab):

(a b a b a b) c c c d c d (*Di dol*).

II

Resta da esaminare il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo.[1] Sul punto di parlare di questo componimento siamo presi da un certo timore per l'aumentare che facciamo di un numero la bibliografia già cosí ricca di questi cento sessanta versi. E veramente sembrava egli necessario aggiungere una dissertazione a tante altre nelle quali pare che il dominio del possibile — e anche dell'impossibile — sia stato percorso in tutti i sensi?[2]

[1] Che il nome del poeta debba scriversi in questo modo è stato dimostrato dal Bilancioni (*Propugnatore* VIII, 2ª par. p. 280 sgg. Cfr. D'Ancona, *Studi*, p. 387) [Vedi del resto quanto s'è detto nell'introduzione. *T.*]

[2] Dopo che il Nannucci nel 1837 ristampò il *Contrasto* accompagnandolo di numerose note, non v'è quasi dotto italiano che su questo argomento non abbia pronunciato la sua parola, o scritto un articolo o un volume. La critica di questo testo ha da prima attraversato un periodo interamente romantico nel quale con tranquilla audacia erano accumulate le ipotesi alle ipotesi: si diceva *dissipare tutte le nubi* e *spargere sulla questione torrenti di luce* (Grion, citato dal D'Ancona, *Studi*, p. 272): gli eruditi siciliani si sono segnalati fra tutti gli altri per la fecondità della loro immaginazione, per i loro modi di vedere non previsti, per un amor patrio altrettanto irritabile e aggressivo quanto fuor di posto. La questione per altro doveva finire con l'entrare per una via scientifica: il D'Ancona pubblicò nel 1874 un'edizione del *Contrasto* seguita da uno studio, che egli senza dubbio giudicava definitivo, poiché nel fine faceva appello alla pace ed esclamava: *Claudite iam rivos, pueri!...* Si faceva una strana illusione. Il suo studio, ben lungi dal chiudere le cateratte, le ria-

Ci servirà di scusa, se pure non siamo indegni di ogni giustificazione, l'aver noi evitate, per quanto sia possibile, le ipotesi, l'aver cercato di limitare il campo della discussione scartando alcune di quelle che sono state presentate e mettendo semplicemente in luce alcuni fatti che ci sembrano incontestabili.

Allo stato in cui si trova ora la questione, la maggior parte dei critici italiani sono d'accordo, — lasciando da parte la questione della lingua che qui non ci interessa, — nell'ammettere i seguenti punti:

1° Cielo era un popolano che « seguí al possibile il modo di concepire e di sentire del popolo »[1] e che « non ha per nulla conosciuto né imitato i componimenti francesi o provenzali ».[2]

2° Il Contrasto è uscito fuori da un genere popolare,[3] puramente siciliano[4] e « noi possediamo in lui un preziosissimo esemplare dell'antica poesia popolare siciliana ».[5]

Non crediamo che, per quanto siano limitate, si debbano ammettere senza controllo tali asserzioni, alle

priva a più non posso: egli stesso più tardi l'ha dovuto riconoscere, e ne ha celebrato il *mea culpa* con una contrizione ben commovente, contro la quale protestiamo con tutte le nostre forze: di fatti nella ristampa del suo lavoro (*Studi*, p. 387-407) non gli sono bisognate meno di 20 pagine di testo minuto per enumerare e analizzare i lavori venuti alla luce dal 1874 al 1882. [Nell'introduzione abbiamo segnato quanto è stato pubblicato in proposito dal 1882 ai nostri giorni. *T.*].

[1] D'Ancona, *Studi*, 275, e citato dal Bartoli, *Storia*, II, 149. Veramente il Bartoli cita: D'Ancona, *Poes. pop. ital.*, Livorno, 1878, p. 423].

[2] D'Ancona, *Poes. pop. ital.* p. 4.

[3] Monaci, in *Riv. di filol. rom.* II, 243.

[4] D'Ancona, *Studi*, 275.

[5] D'Ancona, *Studi*, *ibid.*

quali, ben che modesto, si riduce il risultato di quasi mezzo secolo di studi.

Prima di tutto, per ciò che riguarda la condizione sociale di Cielo, il solo argomento che si invoca è tratto dallo stile usato dal poeta. Dice il Bartoli:[1] « Supporre in un cavaliere l'imitazione artificiale delle forme popolari sarebbe assurdo.... Questo nobile barone come degna separarsi dalla sua scuola palatina e cantare il proprio amore prendendo in prestito dal popolo le sue immagini? Come ha egli osato porre parole triviali sulle labbra della donna del suo cuore? » E il D'Ancona:[2] « La poesia di Cielo nella sua incondita semplicità, nella ingenua rozzezza, a niuna altra assomiglia, e fa razza da sé..... La lingua offre l'assenza quasi assoluta di parole e forme proprie al poetare cavalleresco e cortigiano..... Non vi ha nulla in tutto il componimento che mostri, neanche da lontano, l'imitazione di quel poetare artificioso, di quel formulario ormai logoro, stracco, cincischiato, che rende così poco pregevoli, dall'aspetto dell'arte, le rime di quanti fra i nostri antichi ripeterono e rimpastarono frasi, immagini e vocaboli già messi in uso dai trovatori. Or se il nostro fosse stato quel gran barone e cavaliere che altri ci vorrebbe dar a credere, difficilmente avrebbe potuto schivare l'uso di coteste forme; le quali invece ei ben poteva lasciare da parte se, nato di popolo e fra il popolo poetando, non d'altronde traeva ispirazioni e modelli che dalla rozza e tradizionale arte paesana ».

Certamente il D'Ancona ha mille volte ragione di far spiccare nel Contrasto la trivialità dell'intonazione

[1] *I due primi secoli*, p. 129-131; cfr. *Storia*, II, 149.
[2] *Studi*, p. 279-282.

e i sentimenti grossolani: medesimamente il Monaci[1] nota con tutta ragione: « Dove mai si trova che un poeta di corte dica ad una dama: *Bella, non dispregiaremi s'avanti non m'assai.... Poi ch'anegaseti, trobare' ti a la rena Solo per questa cosa adimpretare: Con teco m'aio a giungere a pecare.... Prenni e scannami: tolli esto coltello novo. Esto fatto fare potesi inanti scalfi un uovo.* E dove mai la dama gli risponde: *Donna mi son di perperi.... Vàtine di quaci, Se tu ci fossi mortto, ben mi chiaci.... Avere me nom puoi in tua podesta: Inanti prenni e talgliami la testa.... A lo letto ne gimo a la bon' ora* ecc.? Evidentemente, tutte queste frasi è molto men probabile che fossero destinate a risuonare in un'aula che in una taverna ». Ma chi ha detto al Bartoli che Cielo *cantava il suo amore,* e che egli metteva in scena *la donna del suo cuore?* Chi ha assicurato a lui, come al D'Ancona, che un poeta cortigiano non abbia mai preso dal popolo la sua maniera e il suo linguaggio, specialmente quando si trattava di far parlare e agire persone del popolo? Le pastorelle, le canzoni a danza hanno un fondo popolare e mettono sopra tutto in scena pastori e contadini: ora, fra gli autori di pastorelle si trovano conti, duchi e persino due re; e d'altra parte lo stesso D'Ancona aveva con molta giustezza ricordato che « vi sono notevoli diversità fra i generi, le quali derivano da altra causa che non dalla volontà e dalla condizione del poeta »:[2] e anche il Monaci lo sa certamente.

Nello stesso modo non convien tenere cosí gran conto dell'intonazione che era la piú naturale, se non la piú comune, ai poeti francesi, anche a quelli piú

[1] *Riv. di filol. rom.* II, 242.
[2] *Studi*, p. 275.

nobili. È vero che nella canzone il loro stile è sostenuto, ma con quali sforzi! Come si conosce a prima vista che per tre quarti non adoperano il vocabolario che hanno usuale e che il linguaggio che vien loro naturalmente alle labbra è piú tosto quello dei *fableaux* che non quello delle canzoni! E non ostante cerchino sempre tale elevatezza di linguaggio, quante volte non sdrucciolano! senza dubitarne per altro, perché spesso sarebbero ben sorpresi di vederci scandalizzati: nelle stesse poesie piú nobili, specialmente del tempo piú antico, ci imbattiamo in espressioni ben indelicate e che evidentemente non offendevano alcuno: cosí Augier dice senza riguardo alla sua donna:

e non ai ges crezensa.....
puesca guerir, s'ieu no complisc lo joc.[1]

La contessa di Die non teme a scrivere:

que jagues ab vos un ser.[2]

Riccardo di Semilli ha metafore che non sono per nulla piú nobili di quelle di Cielo:

Bien voi tuer me puis
ou noier en un puis,
car ja n'avrai joie.[3]

Io credo, dice egli in altra parte, che sia piú facile far entrare tutta la Senna in un orciuolo di quello che io non riesca nel mio intento:

Melz porroit on toute Saigne
lancier en un pot dedenz
qu'i avenisse a nul tens.[4]

[1] RAYNOUARD, *Choix de poésies orig. des troubadours.* Paris, 1816-1821 vol. III, p. 104.
[2] RAYNOUARD, *op. cit.* III, 25.
[3] N.° 538, *Inedita.*
[4] N.° 614, *Inedita.*

Potremmo citare esempi di espressioni anche piú grossolane, non solo nei giuochi partiti, dove erano autorizzate dalle tradizioni del genere, ma nelle canzoni, e in canzoni indirizzate a donne. [1] E che sarebbe poi se togliessimo le nostre citazioni dalle pastorelle, dalle canzoni di donna, insomma dai generi semi-popolari? Vi troveremmo cose siffatte, che in confronto le trivialità piú caratteristiche del Contrasto sembrerebbero gentilezze.

L'unico argomento adunque adatto a questo proposito non ci sembra per nulla piú serio di quelli che tempo addietro si ricavavano dalle notizie date dall'autore su sé stesso nel corso della poesia. I suoi biografi da alcuni versi, nei quali egli dice della sua ricchezza, [2] ed enumera i paesi che ha viaggiati, [3] ne ricostruivano con ogni cura la vita, valutavano l'ascendere della sua fortuna, lo seguivano nei suoi viaggi, ne ammiravano l'esperienza, che aveva dovuto acquistarvi; tanto che se il Vigo si limitava a vedere in Cielo il piú illustre poeta della corte normanna, [4] il Grion lo poneva a dirittura alla testa della corte te-

[1] RAYNOUARD, *Lexique*, IV, 528; ROCHEGUDE, *Gloss. occit.*, 201; cfr. Bertrand de Born, ed. THOMAS, p. 108: *Eu m'escondisc* etc.

[2] Una difensa metoci di du milla agostari (str. 5)
Men' esto di mill' onze lo tuo abere (str. 18).

[3] Cfr. quella specie di prefazione premessa da un poeta anonimo al *Jeu du Pélerin:*

Bien a trente et chinc ans que je n' ai aresté....
S' ai esté au Sec Arbre et dusc'à Dur Esté, etc.

(MONMERQUÉ et F. MICHEL, *Théâtre franç. au moyen âge*, p. 97). Simili enumerazioni di viaggi immaginari possono vedersi nel *Dit de l'Erberie* di RUTEBEUF, nel *Dit de Maistre Aliboron* (MONTAIGLON, *Recueil*, I, 39), nella *Farce d'un pardonneur* etc. (*Ancien théâtre françois*, II, p. 55; e *ibid.* 294), ed altrove.

[4] D'ANCONA, *Studi*, p. 280.

desca e faceva di lui un uomo ricco, nobile e saggio.[1] Ma bastò che il D'Ancona soffiasse su queste belle finzioni, perché svanissero: egli molto giustamente ha fatto notare, che in questi versi non dobbiamo vedere che fanfaronate; il poeta cerca di gettar polvere negli occhi a colei che corteggia e sarebbe una grande ingenuità il credere alle sue parole. Fu come una rivelazione: i critici d'un tratto passarono dalla parte del D'Ancona, e il Bartoli, che per un momento aveva creduto alla nobiltà e alla ricchezza di Cielo, si ricredette interamente. Ora quasi tutti sono d'accordo nel fare un popolano di questo povero Cielo, il quale cosí in venti anni ha provate tutte le vicende della fortuna.

Quanto a noi confessiamo di essere assolutamente scettici su tali questioni; tutto questo dogmatismo ci spaventa; ci limiteremo quindi a dichiarare, che non possiamo accettar come valido l'unico argomento portato innanzi, e senza timore di cader nell' assurdo ammettiamo che un popolano o un borghese potesse scrivere in istile molto elevato, e un principe lasciarsi andare a fantasie molto grossolane: ne siano esempio gli umili artigiani d'Arras da una parte, dall'altra Guglielmo di Poitiers e un duca di Brabante. È una chimera il voler dedurre dallo stile di un poeta indicazioni del grado da lui occupato nella società: non si può essere illuminati su tale argomento se non da dati precisi tratti o da quanto il poeta stesso ci dice, o da documenti autentici; e la semplice indicazione di *sire* o di *maistre* posta in testa a una canzone, ci persuaderebbe molto piú di quello che non facciano le piú belle induzioni del mondo. Mancando determinazioni

[1] D'Ancona, *Studi*, p. 295.

di tal genere, ci dobbiamo contentare di non sapere se Cielo fosse nobile o popolano, e domandiamo il permesso di mettere definitivamente da parte tale questione. [1]

[1] In appoggio dell'opinione citata sopra non si potrebbe invocare che un argomento di qualche importanza: Dante cioè (*De Vulg. Eloq.* ed. GIULIANI, Firenze, 1878, I, 12) cita alcuni versi di Cielo facendoli precedere da queste parole: « Dicimus quod si vulgare sicilianum accipere volumus, *scilicet quod proditur a terrigenis mediocribus*, ex ore quorum judicium eliciendum videtur, praelationis minime dignum est; quia non sine quodam tempore profertur, utputa ibi: *Traggemi d'este focora* etc. ». Dante dunque chiama la lingua di Cielo *Vulgare sicilianum;* è quella, dice egli, che parlano i *terrigenae mediocres.* Ma questo testo potrebbe tutto al piú essere invocato per risolvere la questione della lingua; e ammettendo che Dante abbia voluto designare in questo passo il dialetto della Sicilia, si comprenderebbe anche come Cielo, trattando un genere popolare, abbia adoperato la lingua del popolo. Dante non poteva avere intenzione di darci notizie sulla condizione di Cielo, del quale ignora persino il nome, perché questo argomento non poteva essere troppo conosciuto a Firenze nel principio del secolo XIV; ci sembra invece molto probabile, che con le parole *terrigenae mediocres* egli intenda non i poeti plebei stessi, ma quelli che si sono esercitati nei generi popolari: di fatto li mette in contrapposizione con coloro che, piú dotti e piú gravi, non hanno composto che canzoni: « perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinisse, utputa in cantionibus ». Egli, com'è naturale, classifica i poeti non secondo la loro nascita, ma secondo il carattere delle loro opere. In altro luogo (II, 4), avvisa che ha intenzione di trattare (in una parte che non fu poi scritta) *de mediocri vulgari;* ora sappiamo che ivi egli avrebbe parlato del sonetto e della ballata, dei generi cioè inferiori alla canzone. [Mi si permetta di riportare quanto scrive a questo proposito il Torraca (*Il Notaro Giacomo da Lentini*, in *Nuova Ant.*, 1° ottobre 1894, p. 393-94), tanto piú che varrà ad illustrare anche quanto il Jeanroy dice alla fine di questo scritto: « Non sarà inutile fermarsi un momento a determinare il significato d'un breve capitolo del trattato di Dante (I, 12), al quale, per una o per altra ragione, si sono date interpretazioni

Non accettiamo nemmeno le premesse del D'Ancona, e non siamo per nulla certi che Cielo ignorasse davvero le composizioni francesi o provenzali; siamo anzi portati a credere il contrario, perché non dissimuliamo che ci sorprendono non poco le tracce lasciate nel Contrasto dal *vieto e sterile formulario* della poesia provenzale: il Caix in una delle parti piú so-

piú o meno lontane dal vero pensiero dell'autore. Messosi a cercare se qualcuno de' volgari — diciam pure *de' dialetti* — italiani fosse il *volgare illustre*, e giungendo al siciliano, Dante notò sembrare che esso avesse maggior fama degli altri (*prae aliis*), sia perché tutte le composizioni poetiche degl'italiani eran dette *siciliane*, sia perché parecchi *dottori* della Sicilia avevano cantato con gravità. Egli — ma questo non s'è, forse, considerato quanto importa — non accettava l'opinione comune. No, diceva in sostanzá, questa fama non spetta all'isola, bensí alla corte sveva: al tempo degli illustri eroi Federico Cesare e Manfredi, e per merito loro, tutto quello, che gli eccellenti italiani componevano, nella corte di sí grandi principi si pubblicava prima che altrove; *e perché la Sicilia era la sede regale* (regale solium), *avvenne si dicesse* siciliano *tutto quello, che i predecessori nostri scrissero in volgare.* Egli riconosceva il fatto in tal modo precisato e chiarito, l'accettava, affermava solennemente: *I posteri non varranno a mutarlo!*; ma giudicava non esser punto degno di esser preposto agli altri volgari il siciliano, quello usato dagl'isolani *mediocri, ex ore quorum iudicium eliciendum videtur,* quale si mostrava, secondo lui, nel terzo verso del contrasto di Cielo dal Camo. Invece, il linguaggio delle canzoni di Guido delle Colonne, quello si non differiva punto dal volgare *illustre.* Allo stesso modo, biasimava il linguaggio comune de'Pugliesi (*napoletani*); ma tra essi alcuni eccellenti, come l'autore della canzone *Madonna dir vi voglio* (il Notaro) e l'autore della canzone *Per fino amore* (Rinaldo d'Aquino), avevano scritto pulitamente, adoperando i vocaboli *piú curiali.* Costoro, Siciliani e Pugliesi principali, gli eloquenti, allontanandosi dall'uso del proprio dialetto, avevan dimostrato per ciò stesso non essere né il siciliano, né il pugliese, quel volgare *che in Italia è bellissimo.* — Parrebbe, dunque, errore grave d'interpretazione credere che Dante giudicasse le canzoni del Giudice

lide del suo studio le ha già fatte notare: [1] per parte nostra crediamo che nessuno possa considerare le espressioni seguenti come non derivate dalla poesia cortigiana o dalla poesia francese in genere:

lo solaccio e 'l diporto (st. 3)
donna col viso cleri (st. 11)
ch' io ti tenga al meo dimino (*ibid.*)
com' ao reo distinato [2] (str. 12)
dí e notte pantasa [3] (str. 21)

di Messina, del Notaro, di R. d'Aquino scritte in *siciliano*; o che, distinguendo il linguaggio de' *mediocri* da quello de' *migliori* siciliani, ammettesse l'esistenza d'un volgare siciliano *illustre*; o, infine, che desse la *gloria della lingua* alla Sicilia. A giudizio suo, il volgare italiano illustre, cardinale, aulico, curiale, era quello *sempre usato da quanti nelle corti tutte* (*d'Italia*) *conversavano*; quello, nel quale erano state composte dagli eccellenti *italiani* le poesie primamente pubblicate *nella corte sveva*; quello, che i dottori illustri, cosí Siciliani — si badi — come Pugliesi, cosí Toscani, come Romagnoli, o Lombardi, o delle due Marche (I, 19), *allontanandosi dall'uso del proprio dialetto*, avevano adoperato. *Siciliana*, dunque, la poesia, benché i poeti fossero d'ogni parte d'Italia, perché sede de' re la Sicilia — io tradurrei: *Perché i re prendevano il titolo* dalla Sicilia — non *siciliano* il linguaggio. Bene possiamo noi pensare diversamente, ma non dobbiamo alterare il pensiero di Dante ». Diversamente interpreta il passo il Cesareo, *La poesia siciliana* ecc. p. 66 segg.; cfr. quanto in proposito avverte Cesare De Lollis, il cui giudizio in sostanza non differisce da quello del Torraca, nella recensione che dell'opera del Cesareo fa nel *Giorn. st. della lett. ital.*, vol. XXVII p. 112-131]. — Il Natoli in un suo opuscolo (*Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, Palermo, 1884) combatte anch' egli l'opinione del D'Ancona e non consente di vedere in Cielo un plebeo. (Cfr. *Rom.*, XIV, 314).

[1] Anche il Monaci, convinto solo a mezzo, ammette che il Contrasto ha potuto « subire piú o meno un' influenza letteraria » (*Riv. di filol. rom.*, II. 243).

[2] Cfr. francese: *Com ci a rude* (o *fière*) *destinée*.

[3] Francese: *pantaisier*.

donna cortese e fina (str. 25)
sanza falglia (str. 28)
in tua balglia (*ibid.*.)

e cosí via.

Il Bartoli [1] nelle parole: « m'atalenti (str. 4); gueri (str. 8); comfreri, volonteri (str. 11); freri, mosteri (str. 14); disdotto (str. 28) » riconosce voci derivate dal latino, mentre secondo noi in tali voci dobbiamo riconoscere piuttosto una derivazione francese. Ma dice il D'Ancona: [2] « queste espressioni derivano dalla tendenza che ha spesso la poesia popolare di elevarsi al disopra della propria condizione e di impiegare il linguaggio delle classi alte ». — Dunque Cielo conosceva il linguaggio o, per essere piú esatti, la poesia delle classi superiori, la qual poesia poi non è altro se non la poesia cortigiana venuta di Francia: non domandiamo quindi al dotto professore altro consenso.

Il D'Ancona insomma crede che Cielo sia un uomo rozzo, che tenta d'innalzarsi sino al linguaggio delle corti: confessiamo candidamente che l'ipotesi contraria ci soddisferebbe molto di piú e che piú volentieri vedremmo in lui un cortigiano (poco importa se nobile o popolano) che imita il linguaggio del popolo. [3] Se nell'opera sua ci colpisce un'affettazione, si è quella

[1] *Storia lett. it.*, II, 151.

[2] *Studi*, p. 279.

[3] [In ciò del resto pare consentire il GASPARY (*St. della lett. ital.* trad. da N. Zingarelli, Torino, 1887, vol. I, p. 66) il quale scrive: « Nondimeno noi non dobbiamo già conchiuderne questo, che l'autore sia un poeta aulico, che abbia imitata la maniera e perfino il dialetto del popolo, anziché il fatto contrario, che egli sia stato un poeta popolare, un cantore di piazza, che, sino a un certo grado, era intinto dell'imitazione della poesia d'arte, come ciò è avvenuto in ogni tempo »].

di trivialità, e non di nobiltà: questo linguaggio che vuol essere volgare (e si vede assai chiaramente dalla scelta delle metafore), ed è tale di fatto, è pieno zeppo di locuzioni cortigiane, collegate per l'uso con certe idee, e quando il poeta si trova a dover esprimere queste idee, le sue reminiscenze si fanno incessantemente sentire e si impongono a lui: notiamo inoltre che in generale sono formule nate dal frequente ritorno dei medesimi pensieri o dalla famigliarità dello spirito con le medesime immagini. Lo stesso fatto riscontriamo nelle pastorelle francesi, nelle quali lo stile piú vivo e piú schietto è sparso di locuzioni cortigiane: l'autore ha voluto essere popolano, ma non vi è riuscito; l'ha tradito il suo travestimento incompiuto e inetto.

Inoltre questa supposizione è confermata da un altro argomento: il manoscritto che ci ha conservato il Contrasto, come in generale tutti i canzonieri del medio evo, contiene soltanto componimenti di poeti cortigiani, e nessuna indicazione distingue il Contrasto dalle altre poesie: ora è molto poco probabile che l'opera di un poeta popolano fosse inserita nella raccolta.[1] Generalmente in un medesimo manoscritto erano riunite le composizioni di uno stesso autore o di autori di una stessa scuola, e da questi manoscritti appunto, di ognun de' quali può essere ancora spesse volte rilevata l'impronta propria, sono formate le raccolte che

[1] I rarissimi componimenti popolari che possediamo non sono stati inseriti in *Corpus* poetici prima del XV secolo; oppure erano stati trascritti dopo gli altri su qualche spazio restato vuoto, da alcuni possessori del volume, ai quali erano piaciuti; ma in realtà non fanno parte integrante di questi repertori poetici, come accade invece del contrasto del ms. 3793.

possediamo. Dobbiamo dunque credere che il misterioso Cielo facesse parte di quel gruppo di poeti, che vissero in Sicilia alla corte di Federico II, in mezzo ai quali è posto.

Anche il ritmo del Contrasto offre ai nostri contraddittori un argomento invocato spesso in favore della loro tesi: crediamo invece di ricavarne una conferma alla nostra, tanto l'uomo è sottile a trovare argomenti in favore delle opinioni che s'è venuto formando. « Tutto porta a credere, scrive il Monaci,[1] che questo ritmo, ben lungi dall'essere una particolarità del *Contrasto*, fosse una forma molto comune nella letteratura primitiva ». Bisognerebbe, perché l'argomento fosse conchiudente, poter dire *nella letteratura popolare*: ma chi potrà osare di parlar con sicurezza dei ritmi che usava la poesia popolare italiana del XII secolo? Tutte le opere, che citano il D'Ancona e il Monaci e che

[1] *Riv. di filos. rom.*, II, 113. [Veramente il Monaci (*loc. cit.*) scrive: « La forma strofica di quella notissima composizione ch'è il *Contrasto* attribuito a Ciullo d'Alcamo, fu per l'addietro oggetto di dissenso fra gli eruditi. Imperocché secondo alcuni la prima parte di essa andrebbe divisa in sei versi e secondo altri in tre. A questi ultimi recentemente aderiva il prof. d'Ancona nella sua edizione del poemetto, e le ragioni da lui esposte basteranno omai ad acquetare anche i piú dubbiosi. Quella era del resto la sola divisione consentita dal ms. unico del Contrasto, ed i critici innanzi di proporne un'altra, avrebbero dovuto indagare il perché di quella. Il quale sta in ciò che qui trattasi non di settenari ma di alessandrini, versi di cui colle altre letterature romanze del medio evo abbonda anche l'italiana, segnatamente nelle composizioni d'indole popolare, come quelle di Bonvisin da Riva, di Giacomino da Verona, di Iacopone da Todi, di Buccio di Ranallo ecc.

« Una sola differenza presenta la strofa del Contrasto dalle altre composizioni in versi alessandrini, ed è la mistura di questi coi due endecasillabi che chiudono la strofa a rima baciata »].

presentano un ritmo analogo, senza eccezione, sono o erudite o imitate dalle letterature vicine.

I componimenti di Uguccione da Lodi[1] e di maestro Girardo Pateg da Cremona, che ricorda il D'Ancona,[2] sono certamente eruditi e forse opera di ecclesiastici. Quello di Uguccione da Lodi è un piccolo poema religioso composto nella sua prima parte di alessandrini e di endecasillabi distribuiti in strofe monorime imitate probabilmente dalle lasse delle canzoni di gesta francesi tanto diffuse nell'Italia settentrionale. L'opera attribuita a Pateg di Cremona, il quale viveva al principio del secolo XIII,[3] è una parafrasi dei Proverbi di

[1] Si veda l'edizione datane recentemente dal TOBLER: *Das Buch des Uguçon da Laodho* (Estratto dalle *Memorie dell'Accademia di Berlino*, 1884).

[2] Cfr. MUSSAFIA, nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Spr. u. Litt.*, VIII, 206, TOBLER, *Zeitsch. f. rom. Phil.*, IX, 287. [Su maestro Girardo Pateg da Cremona si veda lo studio importantissimo del professore FRANCESCO NOVATI: *Girardo Pateg e le sue* Noie, *testo inedito del primo dugento*, (in *Rendiconti del Reale Istituto lombardo di Scienze e Lettere*, Serie II, vol. XXIX, fasc. V, p. 279-288 e fasc. IX, p. 500-516; cfr. la recens. di FRANCESCO FLAMINI in *Rass. bibl. della Lett. ital.*, luglio 1896, p. 165-174). Lo stesso prof. Novati ha in corso di stampa per la *Biblioteca storica della letteratura italiana* da lui diretta il volume seguente: *Le poesie di Girardo Pateg da Cremona, rimator del primo duecento* (*Lo splanamento de' proverbi di Salomone — Le Noie*) con un'appendice sull'*Enueg* nelle letterature medioevali. Cfr. supplemento al fasc. 80-81 del *Giorn. St. della lett. ital.*, p. 4].

[3] *Jahr*, VI, 224. [Mi sia lecito riferire quanto scrive il NOVATI (*l. cit.* p. 280-2) sul tempo nel quale fiorí questo autore: « Ell' è cosa ormai ben nota a tutti coloro i quali conoscano un po' davvicino le origini della letteratura italiana, come a Girardo Pateg da Cremona (ogni dubbio sul luogo di nascita è assolutamente privo di valore) spetti il vanto d'essere per ragione di tempo il primo poeta volgare fiorito in Lombardia, di cui rimanga memoria;

Salomone in versi di dodici sillabe a rime baciate.[1] Va anche attribuita ad Uguccione, sotto il titolo di

e questo vanto, che gli si concedeva sino ad ora sulla fede del celebre cronista parmigiano Fra Salimbene (Affò, *Mem. degli scritt. e letter. parmig.*, Parma, 1790, t. I. p. 230; Mussafia, *Aus der Cronik von Fra Salimbene* in *Jahrb. für roman. und engl. Liter.*, VI, 1865, p. 224; Gaspary, *St. lett. it.*, Torino, 1887, I, 119), riceve adesso nuova e non superflua conferma dai documenti contemporanei, dove è di lui fatta menzione. Perché Girardo potesse infatti presenziare qual testimonio sulla piazza di Cremona, addì 23 luglio 1228, in mezzo ad altri notabili personaggi, la stipulazione del trattato di pace e concordia, stretto per dieci anni in odio ai Piacentini tra il popolo parmigiano e il cremonese, era certo di mestieri che fosse uscito dalla prima giovinezza non solo, ma conseguito avesse nella patria sua qualche riputazione (Affò, *Storia della città di Parma,* 1793, vol. III, p. 353 sgg.; su questo importante documento ha attirato per la prima volta l'attenzione il prof. A. Restori nel *Giorn. st. della lett. ital.*, XXI, p. 455); talché la sua nascita dovrà di conseguenza essere assegnata agli ultimi anni del dodicesimo secolo. D'altra parte poi un secondo documento, comparso da poco alla luce, ci apprende ch' egli era sempre vivo ed anzi esercitava probabilmente ancora la profession sua di notaio ventisei anni dopo, vale a dire nel 1253. (L'atto si legge ne' protocolli del notaio cremonese Oliviero de' Salaroli (Archivio storico Gonzaga in Mantova, Rubr. B XXXII, 18 a), un sunto ne è stato messo alla luce nel *Codex diplomaticus Cremonae,* pubblicato testé a cura della r. Deputazione di storia patria delle antiche provincie venete e della Lombardia, *Hist. Patriae Monum.,* Ser. II, t. XXI, p. 288, n. 625). Concedasi pure che Girardo, quantunque pervenuto certamente ad età molto avanzata, abbia vissuto qualche altr' anno ancora, sicché non sia passato nel numero dei piú se non verso il 1260; non riescirà per questo men sicuro che la sua esistenza e la sua attività poetica si sono svolte dentro i primi lustri del secolo decimoterzo »].

[1] [Primi rinfrescarono la memoria del Pateg l'Affò (*Mem.* cit. t. I, p. 229 e *Lettere di G. Tiraboschi al padre I. Affò* a cura di C. Frati, Modena, 1895, p. 332-333 n.) e il Tiraboschi (*St. lett. ital.* Milano, 1823, l. III, t. IV, p. 613 sgg.), messi su l'avviso da quanto ne aveva scritto Salimbene. Apostolo Zeno trovò nella biblioteca

Proverbia quae dicuntur super natura feminarum,[1] un'imitazione quasi letterale del *Chastie Musart* francese;[2] questa è distribuita in strofette monorime di quattro versi, il qual ritmo, come è noto, è comune in Francia a numerose poesie religiose e morali del XIII e del XIV secolo. Del resto sappiamo che Pateclo come l'autore dei *Proverbi*, aveva famigliarità con la letteratura francese, e aveva, secondo la testimonianza di Salimbene, composto un *Enueg* che, sino a pochi mesi fa, si riteneva andato perduto;[3]

veronese de' Saibanti lo *Splanamento de' Proverbi*, ne segnò notizia ne' suoi spogli, ma, venduta la libreria Saibanti, ogni vestigio ne andò perduto (i frammenti trascritti dallo Zeno furono passati alla Marciana e pubblicati da A. MUSSAFIA nel *Jahrbuch* cit. VIII (1867) p. 207 sgg.). Nel 1882 fu venduta la libreria Hamilton e trovato il codice contenente, insieme col libro di Uguccione da Lodi e con altri notevoli testi dialettali, i *Proverbi* di Girardo, pubblicati nel 1886 dal TOBLER, *Das Spruchgedicht des G. Pateg*, Berlin, 1886, negli *Abhandlungen der K. Preuss. Akad. der Wissenschaft. zu Berlin* von Jahr. 1886 (su questo ms. Hamiltoniano cfr. L. BIADENE, *I Mss. italiani della collezione Hamilton nel R. Museo e nella R. Biblioteca di Berlino*, nel *Giorn. stor. della lett. it.*, X, 1887, p. 325 sgg.). Alcuni versi dei *Proverbi* si conservano anche in un ms. della Bodleiana d'Oxford (Canon. ital. 48, c. 21) d'onde nel 1878 li trasse il Teza (*Giorn. fil. rom.* I, 233) e nel 1894 un Sac. Giovanni Brambilla, sull'opera del quale cfr. il Novati, da cui ho tratte tutte le precedenti notizie su Pateg].

[1] *Loc. cit.* [*Zeitschr. f. rom. Phil.* IX (1885) pp. 287-331, cfr. rec. di F. NOVATI nel *Giorn. st. della lett. ital.* VII, pp. 432-442; di P. MEYER nella *Romania*, XV, 603 sgg.; di S. MORPURGO, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 59 sgg.; ristampati dal MONACI, *Crestomazia*, pp. 139-144].

[2] *Rom.*, XV, 603 e 631. [Per tale imitazione cfr. anche il GASPARY, *op. cit.*, I, p. 119, che pone il poemetto *di un rimatore anonimo veneziano*].

[3] *Jahrbuch*, VI; 233; D'ANCONA, *La poes. pop. ital.*, p. 12. [AVVERTE il NOVATI (*op. cit.* p. 293) che delle *Noie* non c'era restata traccia, eppure « eran desse che avevano soprattutto coope-

è noto che questo genere poetico è d'origine proven-

rato a diffondere il nome di Girardo Pateg tra i suoi contemporanei; desse, tanto popolari e gradite per tutto il duecento, che uomini forniti di non mediocre coltura, come Fra Salimbene, le imitavano, le apprendevano a memoria, ne riproducevano frammenti nei loro libri; desse che si mantenevano così note ancora un secolo dopo da invogliare Antonio Pucci, il piacevole poeta fiorentino, a dettarne a sua volta un' imitazione in quel capitolo, divenuto esso pure vulgatissimo, al quale in qualche codice si rinvien appunto il titolo di *Noie del Patecchia* quasi come — osserva giustamente Alessandro D'Ancona — il nome del primo autore fosse rimasto indivisibile dall'argomento ». Cfr. D'Ancona, *Op. cit.*, p. 12 (*Quine si chomenza le noghie del Patechia ut infra;* così leggesi in fronte ad un rifacimento in 81 terzine del capitolo pucciano, che sta nel cod. 147 cc. 97 b-100 a dell' Universitaria di Bologna). Le *Noie* sono state rinvenute dal Novati nel cod. AD XVI 20 della Biblioteca di Brera; è uno zibaldone di mano di un oscuro poeta milanese del sec. xv, Bartolomeo de' Sachelli ed è stato sommariamente descritto da D. Santo Monti nel *Periodico della Società storica per la provincia e antica diocesi di Como,* VII, 1889, p. 97 sgg. — Sulla metrica di queste noie, una forma di decima rima, cfr. quanto dice il Novati, e le opposizioni del Flamini, *l. cit.* Avverte poi il Novati: (p. 285) « Le *Noie* da noi rinvenute non sono, diciamolo innanzi tutto, un poema sul tipo dello *Splanamento de' Proverbi di Salomone,* come s' era fin qui generalmente opinato; ma risultano invece anche per la forma loro più simili agli *Enuegs* del Monaco di Montaudon, dai quali, non può esservi dubbio, il Pateg ha tratto l'inspirazione e a volte qualcosa di più. Tre liriche infatti le costituiscono l'una dall'altra indipendenti, perché ciascuna s' apre con una strofa introduttiva e si chiude con un congedo, un *comiat* alla provenzale, diretto sempre a persona diversa ». Quanto al loro contenuto riporterò senz' altro le poche parole in proposito del Flamini: (p. 166) « Le *Noie* risuscitano dinanzi agli occhi nostri il notaio cremonese quale già Salimbene ce l'aveva fatto indovinare: un solazzevole uomo, cui, se anche non vorremo, col Novati, reputar degno di stare alla testa della *bella scola* che dall'Angiolieri, pel Pucci e pel Pistoia, mette capo a Francesco Berni, collocheremo per questo suo componimento, fra i meno noiosi cantori di noie; avendo egli saputo conferire alla

zale.[1] In questi due esempi adunque non v'è nulla che ci ricordi il *Contrasto*, eccettuato l'uso dell'alessandrino, uso del resto dovuto certamente ad influenza francese.

Il Monaci cita quattro poemetti da lui trovati nella biblioteca di Napoli, il ritmo dei quali è molto affine con quello del *Contrasto*. Ma, innanzi tutto, sono soltanto del XIV e del XV secolo; poi i due primi sono traduzioni di opere latine derivate dalla scuola di Salerno (*De Balneis Terrae Laboris*;[2] *De Regimine Sanitatis*),[3] il terzo è una leggenda sacra (*Del transito della Madonna*); sono distribuiti in strofe di quattro alessandrini, seguiti da due endecasillabi; e ricono-

sua enumerazione, insieme con molta varietà, anche una cotale *vis comica*, mediante inaspettati ravvicinamenti di cose gravi a futili cose ».].

[1] Cfr. *Jahrbuch.*, II, 288. [NOVATI, *op. cit.*, p. 279. Egli ritiene l'*enueg* rivolto *a passare in rassegna ogni cosa che concorra a rendere la vita triste, fastidiosa, molesta,* derivato dal *plazer* rivolto invece ad annoverare tutto quanto suol rallegrare la vita, e ricorda che l'esempio piú notevole se non piú antico di questi due componimenti ci è dato dal Monaco di Montaudon. Cfr. E. PHILIPPSON, *Der Mönch von Montaudon,* Halle, 1873; O. KLEIN, *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon,* Marburg, 1885; DIEZ, *Leben und Werke der Trobadours*², p. 270 sgg.].

[2] [Questo poemetto è di maestro Pietro da Eboli, autore anche di un altro poema *De motis siculis et rebus inter Henricum VI Romanorum Imperatorem et Tancrèdum saeculo XII gestis,* pubbl. a Basilea nel 1746 da S. ENGEL e poi ristampato piú volte. Intorno all'altro *De Balneis Terrae Laboris* vedi HUILLARD-BRÉHOLLES, *Notice sur le véritable auteur du Poëme de Balneis puteolanis* nei *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de France,* vol. XXI, ed E. PÈRCOPO, *I bagni di Pozzuoli,* Napoli, 1887, p. 19 n. 1; cfr. G. A. CESAREO, *La poesia siciliana* ecc. p. 8 e n. 2].

[3] [Cfr. MUSSAFIA, *Ein altneapolitanisches Regimen Sanitatis,* p. 49 sgg.; estratto dai *Rendiconti dell'Accademia,* vol. 106, Vienna, 1884].

sceremmo piú tosto in essi una trasformazione della strofa monorima della quale abbiamo parlato. Non si può tener conto del quarto esempio che è un contrasto napoletano del secolo XV, coi versi forniti di rime interne, cosí che il ritmo non è 12 aabb 11 cc, ma 6 abab cdcd 11 ee. [1]

Se è lecito avanzare qualche congettura sulle specie di versi che sono stati piú in uso nella poesia nazionale italiana sembra che siano i versi senari, settenari, ottonari, endecasillabi [2] e non l'alessandrino. [3]

[1] In tutti questi esempi non diamo importanza al modo col quale è trattato l'emistichio: di fatto a questo proposito non è osservata regola alcuna; la cesura è indifferentemente ossitona, parossitona o proparossitona, cioè la sesta sillaba sempre accentata può terminare la parola:

Divina majest*á* verasio Salvator
(Uguc. da Lodi, ed. Tobler, v. 2).

essere seguita da una sillaba atona:

Al to nome co*ménço*, pare Deu cretor, (v. 1),

o da due

Domenedeu pro*pício* qe de tuti es major.... (v. 29).

È noto che in francese sono possibili soltanto i due primi casi, ma la presenza del terzo non ci impedisce di credere all'influenza francese: in italiano essendo numerosi i proparossitoni, la cesura, dopo una parola di tal fatta, vi si presenta naturalmente. Cielo se ne è fatta una regola, la quale soffre, è vero, qualche eccezione, ma sono troppo poche perché vi si possa vedere un'alterazione del testo (cfr. str. 8 e 16).

[2] Il RAJNA (*Orig. dell'ep. fr.*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 515 sgg.) crede che l'endecasillabo italiano derivi dalla Francia. [Scrive il GASPARY, *St. della lett. ital.*, Torino, 1887, vol. I, p. 57: « I lirici piú antichi possedevano una grande varietà di versi: da quelli di tre sillabe a quelli di undici non ce n' era alcuno che almeno non fosse stato adoperato in alcuni casi: ma tengono già la prevalenza l'endecasillabo e il settenario, dopo i quali il quinario è il piú frequente »; e in nota (p. 421), oltre l'opinione del RAJNA ricorda quella del DIEZ (*Altromanische Sprachdenkmale*, Bonna, 1846, p. 100) al quale sembrò che, malgrado la diversità, l'endecasillabo italiano stia in dipendenza storica col decasillabo provenzale].

[3] Si possono vedere quasi tutti i testi popolari antichi da noi

Quanto a noi, siamo colpiti dalla somiglianza che corre fra il ritmo del *Contrasto* e quello delle canzoni narrative francesi, le quali presentano sempre, come il *Contrasto*, una serie di versi monorimi lunghi, seguiti da versi piú corti, con rime diverse, formanti ritornello. E non si potrebbe vedere nei due endecasillabi che formano il quarto e il quinto verso della strofa italiana un ricordo di questo ritornello? È impossibile disconoscere l'affinità fra le due forme seguenti:

Rosa fresca aulentissima, c'apar' in ver la state,
Le donne ti disiano, pulzelle e maritate;
Tràmi d'este focora, se t'este a bolontate,
Per te non aio abento notte e dia,
Penzando pur di voi, madonna mia.

Lou samedi au soir faut la semaine;
Gaiete et Oriours, serors germainnes,
main à main vont bagnier à la fontainne.
Vente l'ore et li raim crollent;
ki s'entraimment soweif dorment. [1]

È vero che nelle canzoni narrative la strofa consta generalmente di quattro o cinque versi; ma in ciò dobbiamo riconoscere soltanto una difficoltà maggiore che il poeta italiano non ha creduto bene imporsi; e del resto la strofa di tre versi seguíta dal ritornello è senza dubbio una delle forme piú antiche della poesia volgare in Francia. — Medesimamente l'endecasillabo è piú frequente nelle poesie piú antiche; ma in Audefroi, precisamente verso il tempo in cui Cielo

posseduti in CARDUCCI, *Cantilene*, 29-32 e in RUBIERI, *La poesia pop. ital.*, 1878, *sub. init.*

[1] BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, I, 5. [Cfr. JEANROY, *Les Chansons*, in *Histoire de la langue et de la littér. franç.* pubbl. sous la direction de L. PETIT DE JULLEVILLE, Paris, Colin, 1896, vol. I, p. 350].

componeva il suo *Contrasto*, il decasillabo è sostituito dall' alessandrino.

Questo ritmo inoltre non è interamente scomparso nella lirica posteriore: il suo principio si trova spesso nelle piccole ballate composte di tre o quattro versi monorimi seguiti da un ritornello:[1] molte altre poesie poi hanno conservato questa forma sostituendo al ritornello due versi ordinari, come supponiamo abbia fatto Cielo.[2]

Invero le forme cortigiane fatte notare nel *Contrasto*, questo stesso ritmo che ci sembra derivare dalla Francia, proverebbero al piú che Cielo conosceva opere francesi; la qual cosa è, per cosí dire, fuori d' ogni discussione, perché era presso che impossibile, che un poeta vivente in Sicilia, nella prima metà del XIII secolo, non conoscesse la letteratura francese. Ma componendo il *Contrasto* imitava egli poesie francesi di andamento e di soggetto analogo? Ecco quanto importerebbe sapere.

Per parte nostra ne siamo convinti, ma ci guardiamo bene dal voler sostenere che questo genere sia esclusivamente francese, come non possiamo concedere al D'Ancona che sia esclusivamente siciliano: doveva

[1] BARTSCH, *op. cit.*, I, 23, 24, 25, 27.

[2] Ecco alcuni esempi:

Provenzale: PEIRE D'ALVERNHE, *En estiu*: aaaa bb: Versi di 7 sillabe. (RAYNOUARD, *Choix*, III, 327).

B. D'ALAMANON, *Us cavaliers*: aaa bb + ritornello: Versi di 7 sillabe. (RAYNOUARD, *Choix*, V, 74).

Francese; N. 1046 e 1447, *Chanter me fait*: aaa bB: versi di 10 sillabe. (Il secondo di questi componimenti è una parodia bacchica del primo).

1347: *Je soloie estre envoisiés*; aaa bb; 3 versi di 7 sillabe, 2 di 8 (JEANROY, *Les origines* ecc., p. 506).

appartenere in comune a tutto il dominio romanzo. Fissiamo intanto questo punto.

Il D'Ancona, d'ordinario cosí circospetto, non dubita punto che il *Contrasto* non discenda in linea retta da quei componimenti in versi *amebei*, che cantavano i pastori siciliani al tempo di Tolomeo e anche molto prima. Egli di fatti scrive: [1] « Che esso [Contrasto] appartenga alla maniera popolare, molte cose ce lo additano; e, per primo, la forma stessa dialogica del componimento, della quale niun' altra potrebbe dirsi maggiormente indigena, locale, tradizionale. Imperocché, a propriamente parlare, qui si abbia un vero canto *amebeo*, che, secondo gli storici ne assicurano, è forma nativa dell'isola e primamente dovuta ai pastori siculi, usi alle gare poetiche.... Questa forma, nata fra le valli e nei monti, illeggiadrita poi e forse un po' troppo, dall'arte di Teocrito fra i greci e di Virgilio fra i latini, rimane nella sua semplicità primitiva propria del volgo siciliano, come quella che si perpetuava con l'innata facoltà d'improvvisare, e per lo stimolo della sfida e l'incentivo del premio ». Il D'Ancona si fonda specialmente su due testi, uno di Diodoro, [2] l'altro di Ateneo; [3] ma quest'ultimo non prova nulla: l'autore dopo avere ricordato i canti dei diversi mestieri, i canti dei mugnai, dei tessitori, delle nutrici, dei mietitori, dei giornalieri, aggiunge, a proposito dei pastori: « I pastori che custodiscono i buoi avevano il loro *bucoliasmo*, l' inventore del quale fu Diomo, pastore siciliano ».[4] Ma non v' è nessuna men-

[1] *Studi*, p. 276.

[2] IV, 84.

[3] XIV, 5; 619 a, Teubner, II, 114.

[4] *Δίομος δὲ ἦν ὁ βουκόλος Σικελιώτης ὁ πρῶτος εὑρὼν τὸ εἶδος (τὸν Βουκολιασμόν).*

zione di dialogo, né di versi amebei, e il Contrasto, come ha fatto notare con insistenza la critica italiana, non ha nulla del canto pastorale. Né molto piú concludente è il testo di Diodoro: questi ci dice semplicemente, contraddicendo in ciò Ateneo, che « Dafni, il quale aveva grande disposizione per la musica, inventò la poesia bucolica e la melodia che si adatta ad essa, e questo genere ha continuato in Sicilia fino ai nostri giorni ».[1] Ma, come è noto, vi erano poesie bucoliche, che non avevano forma di dialogo; e convien credere che Diodoro, — se pure può avere qualche importanza la sua interpretazione, — pensasse appunto a tali componimenti, poiché ci fa sapere che questi canti rallegravano Diana stessa cui Dafni li cantava accompagnandosi col flauto; la qual cosa non si spiegherebbe punto se si trattasse di canti alternati.

Quand'anche poi al tempo di Ateneo e di Diodoro vi fossero stati in Sicilia dei *Contrasti*, non saremmo per questo autorizzati a credere che ne fossero originari: gli stessi Ateneo e Diodoro non hanno autorità per garantircelo:[2] e di fatto è forse cosa giusta,

[1] *Φύσει δὲ διαφόρῳ πρὸς εὐμελείαν κεχορηγημένον, ἐξευρεῖν τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος, ὃ μέχρι τοῦ νῦν κατὰ τὴν Σικελίαν τυγχάνει διαμένον ἐν ἀποδοχῇ.*

[2] Per l'esistenza del contrasto sono stati cavati altri argomenti non piú dalla letteratura preistorica della Sicilia, ma dalla sua letteratura popolare d'ora ed uno dei suoi esempi, che richiama molto da vicino l'opera di Cielo (*Tuppi, tuppi*, PITRÈ, II, 396) è stato ricordato come ancora vivo ed è stato citato. Ma in Italia, piú che in qualsivoglia altra nazione, è difficile e imprudente il voler giudicare ciò che deve essere stata la poesia popolare del medio evo da ciò che è ora: la conchiusione che si ricava dagli studi cosí importanti del D'Ancona è che in nessuna

per ciò che riguarda l'origine di un genere popolare, il riferirsi a due compilatori cosí poco dotati, come questi, del senso delle cose popolari, e per i quali una leggenda mitologica tien luogo di ogni spiegazione?

Questa forma, ben lungi dall'essere esclusivamente siciliana, si trova nella poesia popolare di un gran numero di popoli: la sua prima origine si deve, senza dubbio, trovare in quelle sfide poetiche, delle quali in tempi diversi troviamo le tracce fra popoli che certamente non le hanno tolte l'uno dall'altro: sono gare poetiche del genere di quelle che impegnano fra loro i pastori di Teocrito e di Virgilio:

> Vis ergo inter nos quid possit uterque, *vicissim*
> Experiamur? [1]

Ma per una raffinatezza, che forse è opera del poeta, i due contendenti si limitano d'ordinario ad esprimere, nello stesso numero di versi, sia lo stesso pensiero, sia un pensiero contrario. Nell'Italia moderna e lontano dalla Sicilia esiste un costume analogo: sappiamo dal Ferraro,[2] che nella provincia di Ferrara « le contadine, mentre sono intente a' lavori campestri, si sfidano tra loro a chi sa cantare piú *ro-*

altra parte la letteratura popolare è stata piú profondamente alterata dalle influenze letterarie. I contrasti siciliani specialmente è noto che non sono tutti di origine popolare; basti ricordare quello fra la morte e l'ignoranza (PITRÈ, II, 493). Non oseremmo pronunciarci sulla derivazione dei contrasti esistenti ora in Sicilia, perché li conosciamo troppo poco; sappiamo per altro che nell'Italia superiore, e specialmente a Milano, ve n'è un gran numero che sono certamente di derivazione letteraria ed anche francese.

[1] VIRGILIO, *Ecl.* III, 28.

[2] *Riv. di filol. rom.*, II, 195.

manelle, come sogliono fare pure in Toscana, e solevano fare i pastori di Teocrito e di Virgilio. La cantatrice che per la prima tace, ha le beffe della brigata e le rimbeccate dell'emula ».

Questo costume ritroviamo anche nel Portogallo moderno: il De Puymaigre ha dimostrato che è esistito in Francia nel secolo XV,[1] e ne ha fatto conoscere le vestigia in alcuni villaggi lorenesi. I *dayemans*, egli dice, « sono specie di piccoli colloqui con maggiori o minori rime o assonanze, i quali si producevano al ritorno dalle veglie invernali chiamate *couairails*..... Una ragazza o un giovanotto batteva alla finestra del luogo dove parecchie donne del villaggio s'erano riunite a lavorare e piú di tutto a cianciare, dicendo: *Volev veu dayer?* Si rispondeva dal di dentro e poi le domande e le risposte si incrociavano ».[2]

In principio i contendenti, non mirando che a far mostra della loro valentía poetica, dovettero contentarsi di improvvisare qualche verso su un soggetto pur che sia, o al piú su un soggetto, che mutava a ciascuna replica; ma è probabile che ben presto, per aumentare le difficoltà, si costringessero a comporre tutte le repliche su uno stesso argomento. Supponiamo che questo argomento sia una dichiarazione d'amore, il che è naturalissimo, poiché i due interlocutori sono spesso un giovane e una giovane, e allora avremo o un duetto d'amore o un contrasto; e d'ordi-

[1] Il De Puymaigre cita, come riferentisi a questo costume i *Jeux à vendre* di Cristina di Pisano, i *Ditz et ventes d' amour* (Montaiglon, *Recueil*, V); cfr. una canzone del sec. XVI (1599): *Je vous vends l'orloge de sable* (Weckerlin, 255). Su le *ventes d'amour* vedi *Mélusine*, I, 570; II, 327; III, 136.

[2] *Folk-lore*, p. 363. Cfr. *Ch. du Pays Messin*, II ed., II, 201-207.

nario piú il secondo genere che il primo, il quale non si addice troppo alla riservatezza che conviene a una ragazza: insomma la famosa canzone delle *trasformazioni* non è che un contrasto, il piú diffuso di tutti, aumentato di un elemento fantastico che forse ha costituito il suo successo.

Si può con certezza affermare che il contrasto amoroso esisteva nella poesia popolare francese del medio evo, e tale esistenza era richiesta dalla pastorella, la piú antica delle quali, che è quasi un dialogo puro e semplice, rassomiglia a un contrasto in un modo straordinario;[1] non vi manca nessuno dei tratti che distinguono il genere, né le adulazioni del galante, né i sarcasmi dai quali sono accolte. Questo genere ha continuato a vivere nella poesia popolare e gli esempi ne erano ancora molto numerosi nei secoli XV e XVI: molte poesie di questo tempo, la scena delle quali è spesso sotto la finestra di una giovane, ci fanno assistere a una domanda d'amore rigettata piú o meno lungamente da colei cui è indirizzata.[2] Inoltre era penetrato nella poesia cortigiana del XII e XIII secolo, ove per altro ebbe una vita non molto intensa, né

[1] Vedi addietro.

[2] Cfr. *Romania*, VIII, 73-92; *Zeitsch. f. rom. Phil.*, V, 521-549 n. 10; G. PARIS, *Ch. du XV siècle*, nn. 55, 60, 61, 63, 135; HAUPT, *Franz. Volksl.*, p. 55, 68. 75, 103, 110, 126; *Miscellanea Caix-Canello*, p. 273; WECKERLIN, p. 144. — Anche nell'odierna poesia dialettale si potrebbero trovare alcuni esempi di questo genere: non parliamo dei numerosi dialoghi fra una pastorella e un signore, che sembrano derivati direttamente dalla *pastorella*, ma d'altri componimenti nei quali la condizione dei personaggi non è determinata: qualche volta anche il tema ordinario del Contrasto è preso a rovescio, e una donna innamorata fa una dichiarazione a uno indifferente. (DE PUYMAIGRE, *Pays Messin*, II, 83. Cfr. WOLF e HOFFMANN, *Primavera y flor de romances*, II, 64).

molto lunga. È nota la poesia nella quale Rambaldo di Vaqueiras dichiara il suo amore a una Genovese che lo rifiuta, minacciando lui della collera del marito:[1] Alberto Malaspina impegna un dialogo dello stesso genere con la sua donna,

« Dona, à vos mi coman,
C' anc res mai non amei tan ».
« Amicx, be vos dic eus man
Qu' ieu farai vostre coman ».
« Dona, trop mi vai tarzan ».
— « Amicx, ja noi auretz dan »,[2]

e nelle poesie di Aimerico de Pégulhan troviamo un dialogo quasi identico, nel quale le repliche s' incrociano anche piú vivamente.[3]

Nella letteratura francese riscontriamo un componimento analogo piú vicino al contrasto popolare, in cui vediamo un amante corteggiare una *béguine*, la quale, dopo avergli a lungo resistito, finisce col cedergli, e a quanto pare ben volentieri.[4]

Questo genere non doveva svilupparsi molto nella lirica cortigiana: ivi fu sostituito dalle due varietà sorte da esso, la tenzone cioè e la pastorella: la pastorella, che determina in una maniera invariabile la

[1] *Bella tan vos ai pregada*: RAYNOUARD, II, 193; BARTOLI, *St. lett. it.*, II, 337.

[2] RAYNOUARD, III, 163.

[3] RAYNOUARD, III, 425. Questa situazione si ripete in una poesia assai celebre (*Estat ai en gran cossirier*, RAYNOUARD, II, 188) che è anch' essa una specie di contrasto amoroso: la Contessa di Die si lamenta con Rambaldo d' Orange perché non l'ama piú, ed egli risponde con una freddezza molto significativa.

[4] È stata pubblicata dal MEYER, *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, deuxième partie, Paris, 1877, p. 379; Ball. del cod. Oxf. 71.

condizione degli interlocutori e le circostanze nelle quali si incontrano; la tenzone, che, a un dialogo di amore, sostituisce ora uno scambio d'ingiurie, ora una discussione scolastica e pedantesca su una questione teorica.[1] Crediamo dunque che Cielo conoscesse composizioni francesi o provenzali del genere della sua. Non potremmo affermare tal cosa se il Contrasto fosse il solo esempio di questo tema nelle poesie liriche imitate dalla francese; ma non è cosí: di fatto troviamo contrasti in gran numero presso tutti gli imitatori della lirica francese, in Germania, in Portogallo,[2] ma piú di tutto forse in Italia.

[1] [In un ms. (fine del sec. XIII) della Biblioteca Nazionale di Parigi, acquistato recentemente, esiste un vero contrasto in francese: *Débat de la demoiselle et du clerc*, che pubblicherà fra poco il Jeanroy; indicazione di un altro è data nel *Bulletin de la Société des anciens textes*, 1876, p. 98].

[2] Cosí in Germania troviamo, ad esempio, una poesia del tutto simile a quella da noi ricordata addietro di Ciacco dell'Anguillaia, con questa sola differenza che, mentre quella del poeta italiano è viva e graziosa, questa invece è secca e pedantesca: ma il soggetto è identico:

.... « O virgo tu pulcherrima
10 cum non sis acerrima,
verba das asperrima
sicut sis deterrima ....
Si non sanas, morior ».

— Quid tu optas, juvenis!
quaeris quae non invenis.
Mecum quaeris ludere?
20 Nulli volo jungere .... ».

— Sed amor durus est,
ferus est,
fortis est:
qui nos vincit iuvenes,
vincat et juvenculas
ultra modum rigidas ».

Abbiamo già ricordato il componimento di Ciacco dell'Anguillaia (*O gemma leziosa*), poeta fiorentino[1] presso a poco contemporaneo della scuola siciliana, e che non sembra aver potuto imitarla.[2] La scuola

— Video dictis his
quid tu vis
quid tu sis
quod amare bene scis,
et jam intus ardeo »,
(*Carmina burana*, p. 182).

Così abbiamo un altro contrasto di Albreht von Iohansdorf (BARTSCH, *Liederdichter*, XI, 33) che ricorda molto da vicino le pastorelle di Guiraut Riquier, dove i due interlocutori fanno prova d'ingegnosità e di presenza di spirito: in questo rapido scambiarsi di argomentazioni e di epigrammi vi è come una tenzone in germe nella quale lo scoppiettio armonioso delle parole e delle rime dà spesso un grande rilievo al pensiero. Così può essere ricordato un altro componimento analogo di Truhsaeze von Sant Gallen (Cfr. BARTSCH, *Liederdichter*, XXX, 31, cfr. anche *ibid.*, XXX, 1).

Per il Portogallo si confronti la poesia di Ioham di Guylhade, ad esempio, che riporta il BRAGA, *Cançonero*, n. 31.

[1] « Ciacco dell'Anguillara di Firenze » (D'ANCONA e COMPARETTI, III, 178). [Anche il GASPARY, *op. cit.* p. 81-82 avverte che la poesia di Ciacco ha un' andatura simigliante alla *Rosa fresca aulentissima,* aggiungendo per altro che « l'argomento non è rappresentato con quella rozzezza plebea, ma con finezza e grazia: con ciò la fraseologia cortigiana non è scomparsa interamente ». Non credo necessario il dover richiamare alla mente di nessuno dei lettori che il GASPARY, *op. cit.*, p. 87, il quale riconosce l'influenza della poesia pastorale provenzale e francese su due poesie toscane, quella cioè or ora ricordata della *gemma leziosa*, e « una poesia anonima, attribuita qualche volta, ma senza ragione, allo stesso Ciacco dell'Anguillaia: *Part' io mi cavalcava* », il Gaspary, dico, contesta assolutamente tale influenza sul Contrasto di Cielo].

[2] Se si ammette che la poesia di Ciacco nulla deve a quella di Cielo, vi sono certi tratti comuni i quali non possono spiegarsi se non come imitazioni di uno stesso originale: le due interlocutrici, che sono tutte e due contadine (Ciacco v. 2, 53), rispondono ugualmente esservi altre donne che le sorpassano in bellezza e che

siciliana stessa ci fornisce un altro esempio: una poesia cioè interamente cortigiana di Giacomo Pugliese (*Donna di voi*), la quale differisce da quella di Cielo soltanto in questo che l'amante, invece di rivolgere preghiere a colei che ama, le fa rimproveri dei quali essa cerca giustificarsi. Nella letteratura del settentrione d'Italia dal XII al XV secolo vi è un gran numero di contrasti, gli autori dei quali si sono compiaciuti a variare i sentimenti e la situazione reciproca degli interlocutori, e piú di tutto a dare alla donna l'umiltà supplichevole e all'uomo l'altera insensibilità, che sono loro abituali nelle canzoni drammatiche francesi. Appartiene al XIII secolo una poesia di Mazzeo di Ricco (*Lo core innamorato*) lo stile della quale dimostra una profonda conoscenza delle rime dei trovadori: in essa una donna lamenta l'assenza dell'amico, manifesta il timore che non la dimentichi per altre donne, ed egli risponde con proteste di fedeltà.[1]

basterebbe cercarle per trovarle. Questa finta modestia si trova spesso anche nelle pastorelle e doveva essere un tratto obbligato e convenzionale: cfr. nel XVI secolo:

Allez à Binette plus belle que moi.
(HAUPT, *Französische Volkslieder*, Lipsia, 1877, p. 110).

Tutte e due rimproverano all'amante d'essere eretico e cattivo cristiano: Ciacco ben goffamente fa dire alla donna: « Guarda que legge tieni — se non credi all'altare (v, 47) »: cfr. Cielo: « uomo blastemiato » (str. 12) e « so che non se' tu eretico, figlio di Giudeo » (str. 26). La minaccia dell'arrivo del padre, del fratello, del marito, che si ritrova nei componimenti di Cielo, di R. di Vaqueiras, e in una quantità di pastorelle, doveva anch'esso appartenere al genere popolare, che probabilmente è la loro fonte comune.

[1] Vi è dunque contraddizione fra la natura del componimento e il suo contenuto; gli amanti, che si suppongono separati, si trovano invece insieme, e questo prova, e non sarebbe necessario il

Secondo il Nannucci,[1] sarebbe dello stesso tempo una canzone in forma di ballata, in cui una donna si lamenta di non essere piú corrisposta: il suo interlocutore le risponde che è stata lei a volerlo, che s'è mostrata troppo crudele e che egli ama un'altra: invano la donna porta innanzi una teoria molto cortigiana:

Le donne per provare i loro amanti
mostransi corrucciate
non di cor, ma di vista e di sembianti....

Egli risponde che sarebbe una sciocchezza comperare una gioia per mille pene.

Il Carducci attribuisce al secolo XIV cinque contrasti anonimi[2] tratti da due manoscritti di Firenze, i quali contengono entrambi numerose poesie imitate dal francese.[3] In uno, nel piú curioso, la situazione trattata da Cielo è interamente rovesciata: l'innamorata, che a quanto sembra ha avuto qualche torto, supplica l'amante a dimenticare, poiché muore d'amore per lui:

tanto son prisa di vostra figura!

Gli ricorda che, se si deve credere ai predicatori, il perdono delle ingiurie è il cammino al cielo; minaccia di morire ai suoi piedi; riconosce che è stata crudele, ma se ne pente:

Messere, voi avete ben ragione
di farmi consumare,

dirlo, che la poesia è composta da un sol poeta e non ha alcun fondamento nella realtà.

[1] 1ª ed., II, 249; 2ª ed., I, 134.

[2] *Cantilene*, p. 130-139.

[3] Il primo è il celebre ms. Strozzi Magl. cl. VII, 1040 (vedi addietro) il secondo è il ms. Rediano 151 della Laurenziana.

po ch' io non fui piatosa del dolore.
Io non sapea che cosa fusse amore....
...Tutta vostra sono, e sempre so stata.

Poi s' incoraggia essa stessa dicendosi che la goccia d' acqua finisce per cavare la pietra piú dura, [1] che il soldato non riporta la vittoria se non dopo molti sforzi, che il pescatore per prendere il pesce deve usare di mille astuzie. L' uomo, dopo aver molto chiaramente dichiarato che questo amore l' onora, ma che è risoluto a rifiutarlo:

Ma vostra signoria
io la rifiuto e sua falsa amistanza:
mia innamoranza ad altra donna ho data;

dopo avere schiacciata di rimproveri colei che pretende non amar piú:

Sete fontana di sí gran fallanza
piena di tradigione,

e averla mandata da qualche altro amante:

D' altr' uom pensate - di me sete errata,

finisce con lasciarsi commuovere da una tenacità per lui cosí lusinghiera, e dice che egli ha voluto soltanto sottoporla a una prova:

Al tutto i' son contento
ch' io ho provato il tuo fermo disio.
Rendoti in tutto l' anima e 'l cor mio,
per altra donna - non t' avrei cambiata.

[1] Cfr. Bernard de Ventadour: *Conortz* (RAYNOUARD, *Choix*, III, 81); Ch. de Coucy, 1965, FATH, *Die Lieder des Castellans von Coucy*, Heidelberg, 1883, p. 41; Anon. 2010 (*Ined.*).

In un'altra poesia[1] nella quale si svolge lo stesso soggetto, l'uomo è intrattabile:

Falsa, tu mi giurasti
con tue false parole
ch'altr'uom che me non volei per amante.
Poscia sí mi mostrasti
la luna per lo sole.
Dand'io fede al tuo falso sembiante....

In un'altra[2] è invece la donna che, dopo aver rigettato le proteste d'amore dell'amante, confessa che non era stata se non una finzione per mettere quello amore alla prova.[3] Da ultimo il contrasto può trasformarsi in duetto amoroso, come accade nella poesia: *Se d'amor ti diletta*,[4] ove ritroviamo uno dei piú antichi luoghi comuni della lirica francese, perché al momento della separazione appunto i due amanti si scambiano i loro voti e le loro promesse.[5]

Non ritorniamo quindi, come si vede, all'opinione del Caix, il quale cadendo in esagerazioni ha compro-

[1] *I' mi sono avveduto.* CARDUCCI, 135.

[2] *Di sospirar sovente*, CARDUCCI, 132.

[3] Sembra evidente da un passo di questa poesia:

Per veder tua intenzione
fatto ho contrasto al tuo dir rispondendo,

che la parola *contrasto* applicata cosí felicemente dal D'Ancona alla poesia di Cielo, designasse realmente nel medio evo questo genere letterario.

[4] CARDUCCI, 130.

[5] È stato certamente notato che molti di questi componimenti (specialmente *Messere lagrimando*; CARDUCCI, 139) ricordano molto il *Donec gratus eram* d'Orazio, dal quale tuttavia non sono imitate. Non citiamo una poesia friulana del 1416 (pubblicata dal IOPPI, *Arch. glott.*, IV, 205), perché è assai difficile il sapere se sia di derivazione erudita o popolare (è una piccola ballata in abab bcCC; i versi sono di 7 sillabe maschili o 8 femminili).

messo una teoria che in sé stessa era molto vicina alla verità, e che avrebbe potuto rendere inoppugnabile se avesse scostato un poco il terreno della lotta: egli, volendo vedere nel *Contrasto* l'imitazione diretta delle pastorelle francesi, ha dato appiglio ad obbiezioni in apparenza molto solide, che il D'Ovidio argutamente ha così riassunto: « *Pour faire un civet de lièvre, il faut un lièvre;* per fare una pastorella ci vuole un cavaliere e una pastora: ora qui non abbiamo né l'uno né l'altra ». [1]

Conveniamo che fra il *Contrasto* e la pastorella vi sono notevoli, se non capitali differenze: nella pastorella l'incontro è sempre casuale, ha luogo in aperta campagna e non presuppone alcuna relazione anteriore fra gl'interlocutori: [2] per contrario nel *Contrasto* l'incontro ha luogo nella casa stessa della donna, dove il galante s'introduce, né si parlano per la prima volta, perché vi è fatta allusione alle preghiere, che egli altra volta ha diretto alla donna che pretende amare.

Ma se il *Contrasto* non è imitato dalla pastorella, pure si collega col genere dal quale questa è venuta fuori: tale conchiusione ci pare risulti sufficentemente da tutto quanto precede. Ci sembra inoltre che la pastorella cominciasse a staccarsi da questo genere quando fu composto il *Contrasto*; poiché di fatto vi sono almeno due tratti comuni alla poesia di Cielo e alla pastorella francese.

[1] *Saggi critici*, Napoli, 1879, p. 466.

[2] Il D'Ancona aggiunge che ordinariamente terminano col danno del galante che si ritira *scornato* e *a bocca asciutta*. Lo scioglimento contrario è egualmente frequente, ma è inutile compilare la statistica dell'uno e dell'altro.

In primo luogo in tutte e due l'eroe dell'avventura si confonde col poeta, e questo non è un tratto molto antico, perché soltanto a poco a poco ai troveri, componendo opere di questo genere, dovette venire in mente di attribuirsi le avventure descritte, le quali essi senza dubbio consideravano come titoli di gloria: cosí a nostro avviso si spiegano le introduzioni narrative nelle quali non mancano di mettersi in scena. Medesimamente l'eroe del Contrasto è poeta, egli si fa dare del *canzoneri:*

A questi ti riposa, canzoneri, (str. 8) [1]

e, se è rifiutato, minaccia di non fare piú canzoni:

Se quisso non arcomplimi, lassone lo cantare (str. 27):

anche i poeti francesi protestano tutti i momenti che *lasceranno di cantare* se non hanno una ricompensa; come se il loro silenzio fosse per il mondo una gran punizione. In secondo luogo l'eroe della poesia, se non era cavaliere,[2] era almeno di condizione superiore a quella della donna da lui corteggiata, perché ella lo chiama *mio sir* (str. 32) ed egli la tratta di *vilana* (str. 15) senza che essa protesti.

Riassumendo, crediamo che, per ciò che riguarda i rapporti tra la poesia italiana e la francese, si possano ammettere le due proposizioni seguenti:

[1] Il Bartoli (II, 136) intende che la donna con questo voglia dirgli di por termine alle sue adulazioni, alle sue baie: è come se gli avesse detto: *Queste son tutte baie!*, ma tale interpretazione mi sembra poco naturale, di piú resterebbe a spiegare il secondo passo citato sopra.

[2] In altri termini: era a piedi o a cavallo? Ci sembra superfluo il trattare, dopo tanti altri critici, una questione cosí grave: diremo soltanto che il Caix, per concedergli una cavalcatura, ha

1.° Tutte le poesie drammatiche (canzoni di donna, dialoghi e cosí via) sono imitate molto da vicino da originali francesi.

2.° Il *Contrasto* di Cielo è fondato su un genere popolare che dovette esistere in Sicilia prima che vi entrasse la poesia francese. Ciò non ostante il suo autore ha conosciuto poesie francesi di giro e argomento analoghi e su queste ha foggiati alcuni suoi tratti; ma poiché questo genere non è conosciuto in Francia se non per via di redazioni di molto posteriori, sarà sempre impossibile il determinare con esattezza qual parte v'abbiano avuta le opere popolari siciliane, quale le opere francesi, quale l'invenzione personale dell'autore. [1]

fatto sfoggio di molte sottigliezze ed ha anche fatto qualche violenza ai testi: i due versi sui quali si fonda:

Guarda non t' arigolgano questi forti corenti (str. 4)
Er sera ci passasti corenno a la distesa (str. 8),

non sono molto conchiudenti: le pastorelle francesi ci danno indicazioni sul loro protagonista nell'introduzione narrativa di cui sono fornite, e non nel corso del dialogo; questa introduzione mancando nel *Contrasto* di Cielo, è naturale che certi particolari restino indeterminati nel testo, come erano forse nell' intendimento del poeta. I componimenti di questo genere che sono solo popolari non determinano mai il luogo della scena né la condizione dei personaggi.

[1] Queste pagine erano già scritte da parecchi mesi quando apparve nella *Romania* (XVII, 612-18) il resoconto molto elaborato fatto dal D'Ovidio di una nuova edizione del Contrasto (a cura di G. Salvo-Cozzo, Roma, 1888). Egli riassume nel principio del suo articolo le conchiusioni che gli sembrano risultare dalla vivissima controversia da lui chiamata *La questione ciullina* e che considera come acquisite formalmente alla scienza. L'opinione del D'Ovidio, che su questo soggetto ha riflettuto piú lungamente di quello che abbiamo potuto fare noi, e che soprattutto ha potuto

III

Nella lirica italiana adunque troviamo soprattutto un gran numero di componimenti, che possono passare come tipi nuovi di generi, che la francese ci ha già fatti conoscere; non ci porta quindi, per la conoscenza di questa, se non pochi dati nuovi: di fatto nel medio evo vi è una meravigliosa rassomiglianza fra le diverse manifestazioni di un medesimo genere. Quando

seguire molto piú da vicino le fasi della contesa, ha una speciale importanza; siamo stati quindi ben contenti che il suo *Credo* definitivo, per quanto riguarda il *Contrasto*, si avvicini moltissimo a ciò che abbiamo detto precedentemente. Eccone i principali articoli:

1.° Il *Contrasto* non ha alcuna relazione di continuità con l'antico canto amebeo e il *bucolico* siciliano; ma si ricongiunge con le poesie a dialogo neo-latine dello stesso tempo: non ha tuttavia nessuna particolare affinità con la pastorella francese e provenzale.

2.° Il *Contrasto* non è un componimento popolare, ma piú tosto una di quelle poesie di corte, troppo rare, che sono state rivestite di una veste popolare. È un'opera interamente personale, ma di soggetto, di intonazione e di stile popolari, come le *Laudi* di Fra Jacopone o i *Poemetti* di Fra Bonvicino.

3.° Vi si trovano piú tosto numerose espressioni, frasi, immagini di carattere antico e di origine francese o provenzale; restando per altro incerto quante il poeta ne abbia tratte dal linguaggio comune nel quale erano già potute penetrare, quante direttamente dal gergo amoroso, quante da ultimo ne abbia fatte entrare lui stesso nel fondo plebeo del linguaggio della sua poesia con intendimento ironico.

4.° È difficile e fors'anche impossibile il sapere se l'autore era uomo di condizione mezzana, o se, appartenendo alla classe alta, ha voluto imitare il dialogo popolare.

una forma poetica aveva arriso alle menti una volta, vi si modellavano sopra una quantità di esemplari nuovi, che si cercava piú di accrescere che di variare.

Tuttavia in Italia incontriamo alcune forme arcaiche e divenute rare in Francia: ad esempio il monologo della donna innamorata o abbandonata, ancora puro e senza mescolanza; il duetto di separazione degli amanti che, abbellendosi di circostanze particolari, doveva dar luogo all'alba, ma che qui apparisce in tutta la sua semplicità e nudità primitive; da ultimo il contrasto, il piú interessante fra tutti i temi italiani.

Tuttavia se i generi piú rigorosamente determinati della poesia francese, quali l'alba e la pastorella, sono sconosciuti alla piú antica poesia italiana, i più antichi temi popolari v'hanno già incontrato un principio di elaborazione cortigiana: abbiamo fatto notare i personaggi della mal maritata e dell'amante del crociato; da ultimo abbiamo creduto distinguere nel contrasto i primi germi della pastorella.

Sembra adunque che la poesia italiana abbia imitata la francese al momento in cui questa cominciava a modificare gli antichi temi lirici, cioè nello scorcio del XII secolo, e a questa stessa conchiusione ci condurrebbe lo studio puramente storico della questione:[1] di fatto non conosciamo alcun poeta italiano anteriore alla prima metà del XIII secolo: verso questo tempo appunto la corte di Federico II, morto nel 1250, ci apparisce come un centro di produzione lirica molto importante, tanto da poter far rimontare un po' piú addietro i primi saggi di poesie analoghe in Italia.

[1] [Cfr. i due studi importantissimi del TORRACA su *Il Notar Giacomo da Lentini*, nella *Nuova Antol.* del 1° ottobre 1894, e su *La scuola poetica siciliana*, nei fasc. del 15 novembre e 1° decembre].

Forse la scintilla poetica si manifestò in Sicilia al tempo del soggiorno di Giovanna, figlia della famosa Eleonora d'Aquitania, che, sposata col re Guglielmo nel 1177, vi rimase fino al 1191, e al tempo del passaggio nell'isola di Riccardo Cuor di Leone e di Filippo II (1190), che conducevano con loro alla terza crociata un brillante seguito innamorato della poesia, e senza dubbio anche un buon numero di *jongleurs* e di poeti di professione. Tuttavia non crediamo si debba concedere troppo grande importanza alle influenze accidentali e passeggere: potevano aver data la scossa semplicemente i *jongleurs* che percorrevano l'Italia e dovevano portarvi i generi conosciuti in Francia. È vero che, se fosse cosí, i primi antichi testi lirici dovrebbero appartenere all'Italia settentrionale e non alla meridionale: a questa obbiezione potremmo rispondere che, nel settentrione, si parlava generalmente in provenzale; aggiungeremo che le opere dei poeti siciliani furono le prime ad essere raccolte, ma senza dubbio non le prime ad essere composte,[1] e che dovet-

[1] È noto del resto che fra i poeti chiamati siciliani, si collocano ordinariamente alcuni poeti toscani che furono a un di presso loro contemporanei, quale Bonaggiunta Urbicciani da Lucca, Meo Abbracciavacca da Pistoia, Guido d'Arezzo e cosí via. (Cfr. A. Thomas, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie*, p. 72). [Del resto confronta quanto abbiamo detto addietro in nota: mi si permetta qui di aggiungere un passo del Torraca tratto dallo studio sul Notaro Giacomo da Lentini, che dà luce all'argomento (*studio cit.* in *Nuova Antol.* 1 ottobre 1894, p. 394-96): « *Regale solium erat Sicilia* scrisse Dante, *corte di Sicilia, corte siciliana* usano scrivere i moderni; ma è tempo di intendersi una buona volta, di appurare, con la storia alla mano, il senso esatto di queste locuzioni, perché non accada piú di vedere confinata la scuola poetica siciliana dentro le mura della città di Palermo, anzi dentro la reggia palermitana, a marcio

tero la loro conservazione al favore che, per la prima volta nell'Italia meridionale, un principe accordava alla poesia: ma è probabile che una quantità di canzoni, prima di queste, avesse risuonato per tutta la penisola, canzoni scomparse senza lasciar traccia di sé. I componimenti del genere che qui ci interessa non si trovano piú, presso i poeti siciliani, che come eccezioni; avevano dovuto essere piú numerosi nel periodo precedente e forse allora erano nati per tutto il suolo italiano.

Si domanderà poi senza dubbio se fu la poesia del settentrione o quella del mezzogiorno che esercitò la sua influenza sulle prime produzioni dell'Italia: *a priori* è verosimile che i cantori meridionali vi fos-

dispetto della storia. Federico II, nato il 26 dicembre 1194, uscí di minore nel 1208; nel marzo del 1212, appena diciottenne, salpava da Messina per tentare la grande avventura dell'acquisto dell'Impero. Non rivide l'isola se non dopo nove anni, nel 1221, e per pochi mesi, perché chiamato dal papa Onorio, dovette passare in terra ferma. In Sicilia si recò poi, nell'estate del 1222, nell'estate del 1223 — e vi si trattenne allora sino alla primavera del 1225 — per sottomettere i Saraceni, nel dicembre del 1226, infine, nell'aprile del 1233. La prima volta si fermò lungamente a Messina; promulgò a Catania, a Paternò, a Messina parecchie leggi importanti; a Palermo andò verso l'agosto e vi si fermò fino a mezzo novembre. La seconda volta (giugno-ottobre) stette tre mesi buoni ad assediare Giato, ma non andò, pare, a Palermo. La terza, — e perdette allora la moglie a Catania — i documenti ce lo mostrano a Palermo nel luglio del 1223 e dal dicembre del 1224 al marzo del 1225. La quarta era a Palermo nel maggio del 1227, ma non piú nel luglio. La quinta ed ultima volta, dopo avere repressa in Messina la ribellione promossa da Martino Mallone, e aver convocato e tenuto curia generale a Siracusa e a Messina, andò per un paio di mesi a Palermo. Che io sappia, dal febbraio del 1234 al dicembre del 1250, cioè sino alla sua morte, non ripassò lo stretto mai piú. Tirate le somme, in quarantadue anni di regno, non contando quelli della tutela,

sero sempre piú numerosi. Ma questo fatto ha poca importanza, perché sappiamo che la grande corrente di poesia popolare che attraversò la Francia all'XI e al XII secolo dovette essere presso a poco da per tutto simile e che non vi fu differenza essenziale fra il repertorio lirico dei *jongleurs* venuti dalle diverse parti della Francia. Soltanto piú tardi, quando la società aristocratica si appropriò in certa maniera la poesia lirica, le diede la sua impronta, e l'aspetto di questa poesia rifletté quello dei gruppi sociali in cui visse e dei personaggi che l'ispirarono e la coltivarono.

l'isola non l'accolse se non a larghi intervalli, per sei o sette anni, Palermo dal 1212 in poi per una quindicina di mesi in tutto. Non Corrado vivo, il cadavere di Corrado valicò il Faro, e non poté trovare sepoltura in terra siciliana. Manfredi giunse a Palermo nell'agosto del 1258, in buon punto, perché ricevette colà la notizia falsa della morte di Corradino, e si fece eleggere e incoronare re; ma non vi restò piú di un paio di mesi: per un'altra sessantina di giorni vi ritornò nel 1262. Si finisca, dunque di parlare della *corte siciliana* come di fatto proprio della sola isola di Sicilia, a meno che non si voglia immaginar la corte senza i principi e senza i cortigiani. E non si parli piú in ispecie, di *corte di Palermo*, giacché a Palermo la corte, dal 1216 in poi, al tempo di Federico re dei Romani e imperatore, di Corrado, di Manfredi, capitò, ben si può dire, di passaggio. A Palermo, credo, non ebbe sede nemmeno negli anni che, assente Federico, il regno era governato da Costanza sua moglie, dal 1212 al 1215. Apriamo, infatti, la bella raccolta del Winkelmann e dell'Huillard-Bréholles, e che troviamo? Il 15 maggio 1212 Costanza era a Messina, dal gennaio all'aprile del 1213 a Messina, nel gennaio del 1215 a Messina, nel febbraio del 1216 a Messina, nell'aprile a Caltagirone, nel giugno a Messina di nuovo. — R. da S. Germano dice che Costanza ed Enrico andarono in Germania nel 1218; ma il Du Cherrier cita un documento, secondo il quale nell'ottobre del 1216 essi erano a Modena in viaggio per la Germania. Salimbene riferisce al 1216 il passaggio di Costanza per la città di Reggio Emilia »].

Biblioteca Critica della Letteratura Italiana

diretta da FRANCESCO TORRACA

Volumi pubblicati

1. GIESEBRECHT GUGLIELMO, **Dell'istruzione in Italia nei primi secoli del Medio Evo,** traduz. di C. Pascal. L. 1, 20
2. OZANAM ANTON FEDERICO, **Le Scuole e l'Istruzione in Italia nel Medio Evo,** traduzione di G. Z. I. . . . » 1, 00
3. CAPASSO BARTOLOMMEO, **Sui Diurnali di Matteo da Giovenazzo,** nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. » 1, 20
4. ZENATTI ALBINO, **Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana,** nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. . » 1, 00
5. PARIS GASTON, **I racconti orientali nella letteratura francese,** traduz. di M. Menghini autorizzata dall'A. . . » 0, 80
6. SAINTE-BEUVE, **Fauriel e Manzoni — Leopardi.** . . » 1, 30
7. CARLYLE TOMMASO, **Dante e Shakespeare** . . . . » 0, 60
8. PARIS GASTON, **La leggenda di Saladino** . . . . . » 1, 00
9. CAPASSO BARTOLOMMEO, **Ancora i Diurnali di Matteo da Giovenazzo** . . . . . » 0, 60
10. CAMPORI GIUSEPPE, **Notizie per la vita di L. Ariosto.** » 1, 20
11. CARDUCCI GIOSUÈ, **Su l'Aminta di T. Tasso.** Saggi tre. Con una Pastorale inedita di G. B. Giraldi Cinthio. » 1, 20
12. CIAMPOLINI ERMANNO, **La prima tragedia regolare della Letteratura Italiana** . . . . . » 0, 50
13. CASINI TOMMASO, **La giovinezza e l'esilio di Terenzio Mamiani**. . . . . » 1, 00
14. ZUMBINI BONAVENTURA, **Il Ninfale Fiesolano** di G. Boccaccio, nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. » 0, 50
15 KERBAKER MICHELE, **Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti**. . . . . » 0, 50

16-17. DE AMICIS VINCENZO, **L'Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo,** nuova edizione riveduta dall'autore . . . . . » 1, 20

18. JEANROY ALFREDO, **La Poesia francese in Italia nel periodo delle origini.** Traduzione italiana riveduta dall'Autore con note e introduzione di Giorgio Rossi . » 1, 00

In corso di stampa e in preparazione

OSCAR SCHULTZ-GORA, **Le Epistole del Trovatore Rambaldo da Vaqueiras a Bonifazio I Marchese di Monferrato.** Traduzione di G. Del Noce, con aggiunte dell'Autore.

BARBI MICHELE, **Francesco Bracciolini.**

Si pubblicherà un volume ogni mese.

PQ 4097 .J413 C.1
La lirica francese in Italia n
Stanford University Libraries
3 6105 038 694 977

PQ
4097
.J413

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305